Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 34 (746) СУББОТА, 11 ИЮЛЯ 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

Вс. ВИШНЕВСКИЙ — Письмо из Рима. Еф. БОРИСОВ — За производственную культуру и плановость. О. АФАНАСЬЕВА—Всего 13 процентов. А. АЗАРИН — Необ'яснимое опровержение. Воспитание киноактеров — важнейшая задача. Бор. ВАКС — «Абиссиния». Болезни Союзкинохроники.

НАЗРЕВШИЙ ВОПРОС

За время существования советского кино мы не вырастили значительных кадров киноактеров.

Причины общеизвестны. Их обусловили в первую очередь теоретические заблуждения: «целое представление о деятельности актера, как о некоем механическом процессе» (Пудовкин), так называемая, теория «монтажного построения образа» (Л. В. Кулешов), увлечение «биомеханикой» и т. д. и т. п.

Все эти заблуждения в основном давно изжиты.

Что дальнейшее развитие кинематографии связано, в частности, с ростом собственных актерских кадров, это уже не вызывает сомнения. Но созданы ли нами государственный перспективный план работы по воспитанию актерских кадров? Ведется ли у нас углубленная работа с теми киноактерскими кадрами, которые у нас имеются?

На все это приходится ответить, к сожалению, отрицательно. А между тем создавшееся положение разрушительно влияет на кинопроизводство. Вопрос о планировании в этой области лишь сейчас поставлен ГУКФ перед Комитетом по делам искусств. И то только в плоскости планового использования театральных актеров. Даже в случае благоприятного разрешения этого вопроса мы будем иметь только частичное решение проблемы. Ибо основное—это создание актерских кадров в кинематографии. Большая советская кинематография не сможет продолжать свое плодотворное развитие в роли «бедного родственника» театра. Это начинают понимать руководящие работники оттуда. Так тов. Бабицкий на последнем пленуме ЦК союза кинофотоработников характеризовал положение следующим образом:

«В числе так называемых причин, резко тормозящих работу с'емочных групп в этом году, в отличие от прошлых лет является вопрос актерский». И далее он говорит: «Это вопрос исключительной важности. Это может окончиться катастрофой, если мы не примем мер к быстрейшему его разрешению»...

Каково же в нашей кинематографии отношение к своим штатным актерам?

Из 33 штатных актеров студии Ленфильм, имеющих многолетний стаж работы в кино, за последние годы большинство почти не снималось. Артист Гардин имел 74 проц. простоя, артистка Магарилл—78 проц., артист Никитин—100 проц., артистка Егорова—100 проц. и т. д.

Актер той же студии Борис Чирков пишет: «Актеры в кинематографии занимают место великовозрастных детей. Никто ими специально не занимается, никто не следит за тем, растет ли актер от одной работы к другой... режиссер считает, что образ делает он, а не актер».

Актеры театра, в своем большинстве снимающиеся в кино, не могут рассматривать работу в кино, как основную. Но они заняты очень часто не в одной, а в ряде картин, что ведет к постоянному срыву производственных планов с'емочных групп и студий. Примеры такого «сплошного гастролерства» можно найти в работе большинства наших студий.

Режиссеры, за очень редкими исключениями, не только не ведут борьбы с этим, но в подавляющем большинстве случаев сами насаждают такой порядок, гоняясь за актерскими именами из театров. Режиссер, получив постановку, подходит к работе над ней, как «старатель»-одиночка на золотых приисках; режиссер торопится захватить крупных актеров для своей картины, совершенно не думая о перспективах решения актерской проблемы для всей советской кинематографии. С новой картиной начнется новая погоня за новыми актерами, новое «старательство». Этот тип «экстенсивной разработки» противоречит основным принципам, нашей работы.

Потребность в киноактерах так велика, что ряд режиссеров по своей инициативе создает свои актерские мастерские: Б. Зон, Г. Козинцев, С. Юткевич и другие.

Но в порядке плановом, в общегосударственном порядке, до сего времени почти ничего не предпринято.

Актерского факультета во ВГИК нет. Творческие секции в студиях актерской проблемой не интересуются. Еще не разработан во всем объеме вопрос о том, где мы найдем тысячи (тысячи!) киноактеров, только на первые и вторые роли для будущего советского киногорода.

Проблема актера уже сейчас является одним из самых узких мест нашей кинематографии. Актер лимитирует развитие кинопроизводства.

Наша газета до сих пор не занималась этим вопросом в том масштабе, какого он заслуживает.

Ошибаются те, кто думает что в больших проектах и планах развития кинопроизводства в ближайшие годы, можно как-нибудь обойти актерскую проблему.

В нашей практике, мы не можем упустить из виду задачу массового и кропотливого выращивания собственных актерских кадров.

Вопрос назрел. Не предрешая форм его разрешения, мы считаем своевременным поставить его во весь рост, во всей его значительности. Актерская проблема должна стоять в центре внимания киноруководства, творческих кадров кинематографии, кинообщественности и печати. Наше непростительное отставание в этой области должно быть ликвидировано во что бы то ни стало.

Кадр заснятый Союзкинохроникой на физкультурном параде в Москве 6 июля 1936 г.

Всенародное обсуждение проекта Конституции СССР

ГОВОРЯТ РАБОТНИКИ КИНЕМАТОГРАФИИ

СПАСИБО ТОВАРИЩУ СТАЛИНУ

Товарищ Сталин первый поднял вопрос об усилении заботы о человеке. Новая Конституция СССР, которая узаконивает права на труд, на отдых, на образование, воспринимается нами как радостное письмо, адресованное каждому из нас товарищем Сталиным.

Сталинская Конституция об'единяет не только народы СССР. Она как маяк, показывает дорогу трудящимся всего мира к счастливой жизни, зовет их к борьбе.

Каждый из нас жизнью своей, с оружием в руках готов защищать нашу великую родину, в которой создана замечательная сталинская Конституция.

КИРИЛЛ ПЕШЕХОНОВ,
бригадир-осветитель, лучший стахановец студии Союзтехфильм.

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ НОВОЙ КОНСТИТУЦИИ

ХАРЬКОВ, 5 июля. Харьковская студия кинохроники выпустила специальный звуковой киножурнал, популяризирующий новую Конституцию. В киноочерк включены выдержки из речи председателя ЦИК СССР и УССР тов. Петровского, специально записанные синхронно для этого журнала.

РОТЛЕЙДЕР.

СОЗДАДИМ НОВЫХ „ЧАПАЕВЫХ"

Нельзя без волнения читать проект новой советской Конституции.

Наша Конституция утверждает за всеми трудящимися право на образование. А еще совсем недавно право на образование было привилегией весьма немногих. Мне довелось, знакомясь с архивными документами во время постановки картины «Дворец и крепость», увидеть собственноручную резолюцию Александра III на одном прошении: «сын кухарки, а туда же лезет в гимназию».

А в наши дни «кухаркины дети» — гордость страны. Многие из них знатные люди науки. Их научные работы помогли советской родине построить социализм.

Да и сами «кухарки», исполняя завет Ленина, успешно учатся управлять государством.

Сколько молодых дарований загубила «трехпроцентная норма», преграждавшая путь в университет еврейским юношам.

Прочитав новую Конституцию, мне захотелось скорее по-стахановски включиться в работу. Товарищи режиссеры! Ускоряйте темпы работы! Пусть наша орденоносная киностудия Ленфильм ответит на сталинскую Конституцию новыми «Чапаевыми».

Режиссер А. В. ИВАНОВСКИЙ

РАСЦВЕТ КУЛЬТУРЫ

На собрании творческих работников Московской студии Союзкинохроники обсуждался проект великой сталинской Конституции. После доклада тов. Подосова выступил режиссер тов. Кармазинский. Он считает, что работники Союзкинохроники должны ярко показать на экране расцвет социалистической культуры, показать нашу счастливую, красочную жизнь во всем ее разнообразии.

С большим интересом было заслушано выступление режиссера тов. Бубрика, работающего сейчас над фильмом о сталинской Конституции. Он поделился впечатлениями об этой интересной, увлекательной работе.

Подготовляя фильм мы с тов. Гуровым просматривали монтажные листы старых хроникальных с'емок. Перелистывая эти страницы, воскрешаешь в памяти замечательные события, запечатленные на пленке. Они показывают как Советская страна героически боролась за наше прекрасное, счастливое сегодня. Мы имеем снимки периода борьбы за хлеб—вскрытые кулацкие ямы с припрятанным зерном, бойкот лавок частных хозяйчиков-спекулянтов, затем налаживание промышленности — выпуск первой сборной машины на заводе «АМО» и т. д. Оглядываясь на пройденный путь особенно отчетливо чувствуешь все величие прекрасного документа, каким является проект сталинской Конституции.

Тов. Бубрик вносит в проект некоторые поправки, в частности он предлагает создать общесоюзный наркомпрос.

Кроме того, он вносит предложение соорудить на одной из площадей столицы художественный монумент в честь новой Конституции, разработанной под руководством вождя народов товарища Сталина. Собрание единодушно одобрило это предложение тов. Бубрика.

Творческие работники студии постановили также присоединиться к уже высказанному в печати мнению о необходимости заменить выражение «воинская повинность»-словами «воинская обязанность».

УСПЕШНО ЗАКОНЧЕНО РАЗМЕЩЕНИЕ ЗАЙМА

В студии Мосфильм

Подписка в студии Мосфильм закончилась. Подписались на заем 1943 человека, т. е. 100 проц. на сумму 502.645 рублей. На заем подписались все группы, находящиеся в экспедициях.

Активное участие в подписке на заем приняли жены инженерно-технических работников в жилом доме студии Мосфильм.

Ведущие творческие работники студии Г. Рошаль, Медведкин подписались по 1.800 рублей, режиссер Александров на 2.000 рублей. Оператор Косматов при заработке в 900 рублей подписался на 1.200 рублей.

В студии Союзкинохроники

Все наличные работники студии полностью подписались на заем. Не охвачены подпиской только те, кто находится в командировках, отпусках. Но от них ежедневно приходят телеграммы с просьбами внести их в списки подписчиков. Общая сумма подписки — 152.556 рублей.

С подготовкой к конверсии старых займов дело обстоит слабо. По цехам списки для конверсии составлены не больше, чем на 60 проц. подписчиков.

Трест Союзкинохроника

Подписка прошла успешно. Подписались 51 чел. на 18.205 руб. Не подписавшихся только 6 человек (отпускники). Работа по подготовке к конверсии еще почти не развернута.

Кадры заснятые Союзкинохроникой на физкультурном параде в Москве 6 июля 1936 г.

Опыт киностроительства

□ □

ПИСЬМО ИЗ РИМА

□ □

Во время нашей поездки за границу мы осмотрели около 8 западноевропейских киностудий: в Праге, Вене, Париже и Лондоне.

Каковы тенденции кинопроизводства за рубежом?

Об этом говорит строительная практика последних лет.

Крупнейшее японское кинопредприятие «Шочику Кинема Кабусики Кайша» в 1935 г. построило в Офуна «японский киногород». Постройка обошлась в 1.200.000 иен. (Здесь надо принять во внимание дешевизну рабочих рук и дешевизну легких конструкций).

Офуна — это маленький городок в 50 минутах езды от Токио. Японцы теперь называют свой новый киноцентр «Голливудом Дальнего Востока». Новый киноцентр помещен в живописной долине. Площадь под этот «Голливуд» отведена достаточная: 1.080.000 кв. футов. Здания скомпонованы по обычной японской методе,— с американских.

Разбирая полученные мною материалы об этом «Голливуде», устанавливаешь без труда шовинистическо-рекламные попытки японцев — раздуть масштабы своей киностройки.

Знакомясь со штатами японского «Голливуда», мы видим следующие цифры: 11 режиссеров, 42 ассистента, 14 операторов, 49 помощников операторов, 258 актеров, 129 актрис и т. д. Всего таким образом 1100 человек, т. е. значительно меньше, чем в одной нашей студии Мосфильм. Берем лишь арифметические сравнения, ибо о художественных речи вообще быть не может.

Итак, точно следовало бы именовать «японский Голливуд» студией в Офуна. Годовая продукция намечена в 60 звуковых фильмов.

Значительно более интересным, несомненно, является план итальянского киногорода. Ознакомиться с этим планом я смог на месте в Риме.

В конце 1935 года итальянское правительство постановило построить киногород. Некоторым нашим кинематографистам памятна довоенная пора итальянской кинематографии: мировое первенство «Чинеса», большие фильмы 1910—1913 годов, серия исторических римских костюмных постановок («Нерон» и др.). Ныне итальянская кинематография уступает ряду других. Но надо сказать, что техническая база итальянских студий превосходна. Мне пришлось видеть ряд итальянских фильмов (действия итальянской армии в Абиссинии, — хроника и пр.) и фильмов («Уфа» и «Парамоунт»), переозвученных итальянцами. Фотография и звук на большой высоте.

Новый итальянский план предусматривает создание «наиболее мощного в Европе» киноцентра. Киногород намечено строить в нескольких километрах (примерно, в девяти) от Рима, чтобы максимально снизить транспортные и иные расходы (доставка материалов, почты, актеров и т. д.).

Киногород будет расположен на Тусколанском шоссе. Площадь, отведенная правительственной комиссией, равна 600.000 кв. метров. Нейзац: здесь ничем особым не выделяется: это римская Кампанья — слегка всхолмленная равнина, кое-где нарезанная ложбинами... Кустарники, отдельные древнеримские памятники... Повидимому, значительная часть отведенной площади будет оборудована искусственным пейзажем: лес, строении, озеро и т. п.

Рассматривая аксиометрический план этого киногорода, разработанный кинорганизациями («Чинес», киноотдел министерства пропаганды и пр.) и опубликованный в «Lo Schermo» (№ 1, 1936 г.), можно сделать следующие выводы.

В основу плана киногорода в Риме положен американский и отчасти новейший английский опыт. Весь участок скомпонован и покрывается сетью вспомогательных дорог. (За границей дороги строят до начала постройки сооружений: заводских, студийных и пр.).

К шоссе выходит украшенный пальмами фасад здания дирекции. Нигде в городе нет более двух этажей. Хождения пешеходы, лифты и пр. считаются вредными, утомительными и неэкономичными. От главного здания, перед которым — асфальтированная площадь для автомашин, по огромному саду ведут залеи к цехам. Архитектура их легкая, пластичная. Везде максимум света, воздуха.

Павильоны (их всего 6) крупномасштабные, весьма схожие с новейшими павильонами А. Корда в Денхаме (под Лондоном). Они вполне звуконепроницаемы и изолированы друг от друга. Ни одна с'емочная группа ничем не беспокоит другую. Павильоны — высокие, просторные, механизированные, прекрасно «смонтированы» с расположенной рядом длинной одноэтажной галлереей. В ней — кабинеты и уборные режиссеров, операторов, актеров и пр. Место каждого — точно против его павильона. Зрительная и телефонная связь позволяет каждому знать, что происходит на с'емке, когда нужно выходить к началу с'емки и т. д.

Вспомогательные цехи, лаборатория, электрическая станция и пр. расположены в зелени — в двух шагах от дирекции и режиссерских помещений. Система связи обеспечивает вызов и нахождение любого работника в минимальный срок.

Итальянская печать пока не приводит данных о размерах будущей продукции, о числе занятых людей и пр. Но слияние планов и чертежей «Лондон Фильм» (крупнейшая студия Европы) и итальянского киногорода, — без труда показывает, что итальянское сооружение превзойдет английское раза в два. Это значит, что киногород в Риме будет давать примерно до 150 фильмов в год. Готов он будет — ориентировочно, в 1938 г.

Опыт Голливуда и опыт новейших киногородов японского, английского и итальянского должен быть полностью учтен комиссией, планировщиками, архитекторами советского киногорода. Наш размах — город на 30.000 человек — превосходит все европейские наметки.

Вс. ВИШНЕВСКИЙ.

К XX-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

КАК МЫ РАБОТАЕМ НАД ЮБИЛЕЙНЫМИ ТЕМАМИ

Борис Агапов

Я работаю над сценарием юбилейного фильма, названного мной «Клятва». Сценарий уже написан, прочтен руководящим работникам Мосфильм. Сейчас в сценарий вносятся некоторые поправки. Окончательно сценарий будет готов и сдан мною 18 июля.

Основная задача будущего фильма в том, чтобы в дни юбилея вспомнить и оглянуться на весь пройденный Советской страной путь и увидеть страну сегодняшнего дня, как блестящее выполнение всех прогнозов и решений партии. Сюжетным стержнем картины, ее ведущей темой является замечательная речь товарища Сталина, произнесенная им на II с'езде Советов после смерти Ленина. На ней я и построил весь сюжет будущего фильма.

Я отказался от строго хронологической последовательности в построении сценария. Он начинается лирическим прологом, посвященным первому году революции и захватывающим даже конец империалистической войны. Пролог посвящен теме восстания.

Затем мы переносимся сразу в наше время и при помощи киноаппарата видим всю беспредельность и разнообразие нашей страны. Уже с первых кадров фильма человек входит в него, как активное, мужественное начало. Это, например, — бдительность часовых на советских границах, охраняющих самое драгоценное завоевание человечества за всю его историю.

Тема человека развивается дальше, как тема рулевого, как тема хозяина, как героя в коллективе. И как лучшее и высшее выражение человека появляется на экране Сталин. Теперь мы следуем за его речью, произнесенной над гробом Ленина. Мы вспоминаем героический путь пролетариата и крестьянства, связанного с рабочим классом неразрывным союзом, мы вспоминаем гражданскую войну, ее героев — Сталина, Фрунзе, Ворошилова, Чапаева — такими, какими они были в те годы.

Образ Ленина главенствует в этих воспоминаниях. И о Ленине рассказывают нам старые рабочие-большевики, дополняя словами то, что покажет экран.

Мы входим в Москву времен НЭП'а и первой пятилетки. Мы присутствуем на собраниях того времени, участвуем в демонстрации тех лет, мы возвращаем себе ощущение трудных и героических дней такого близкого и такого далекого прошлого. И на разительном контрасте старой и новой Красной армии, армии, тема которой проходит сквозь весь фильм, мы вновь входим в наше сегодня.

Мы входим в радостный и полный творческого труда мир второй пятилетки. И теперь мы оглядываем нашу страну и видим ее такой, какой она стала под руководством большевиков. Тема стахановского труда, как формы социалистического творчества, тема роста человека, тема счастливой и радостной жизни переплетаются в дальнейшем движении фильма, подтверждая и дополняя одна другую. Лучшие люди страны проходят перед нами в их повседневной работе и жизни. И по всем уголкам страны, отовсюду несется ответная клятва народа своему вождю.

Без всяких формалистических ухищрений фильм должен показать Сталинскую клятву в действии, иллюстрируя ее эпизодами подлинной действительности. Фильм закончится торжеством принципов Ленина—Сталина, воплощенных в счастливой и радостной жизни людей Советской страны.

Даже литературный сценарий не может дать полного представления о будущем фильме. Ибо сила документальной кинематографии заключается прежде всего в том, насколько точно и насколько глубоко будет схвачена подлинная жизнь. Я думаю, что сценарий даст режиссеру основное ощущение и основную установку, и должен предоставить ему максимум творческой инициативы. Нельзя требовать от сценария для документального фильма, чтобы он в точности совпадал с тем, что зритель увидит на экране, потому что действительность во много раз богаче и прекраснее самого живого воображения.

Но чего вправе требовать режиссер от сценариста — это железной композиции сценария и ясности его политической установки. Это должно присутствовать в сценарии и мне кажется, что этого я в сценарии достиг.

Не скрою, что перед режиссером и перед композитором будущего фильма стоят очень трудные задачи. На музыку, в частности, возлагается роль не только аккомпанемента — она несет чисто смысловую нагрузку, подчеркивая основные темы, к которым фильм возвращается время от времени. Ведущим рефреном являются, как уже сказано, слова Сталинской клятвы. Они подаются различно. Иногда их повторяют герои фильма, иногда они идут в виде хорала. Но всегда они должны сопровождаться определенно оркестрованной музыкальной фразой, являющейся лейтмотивом, задача которого дать зрителю почувствовать, что во всех этих случаях говорит все он же, главный герой фильма — великий Сталин. Кроме того, композитору придется много поработать над включением в музыку фильма народных мелодий, которые будут особенно важны там, где будет господствовать тема союза национальностей.

Пока, со стороны киноорганизаций я встречал внимательное отношение, которое прежде всего выразилось в том, что с самого начала был назначен и прикреплен ко мне режиссер будущего фильма — Эсфирь Шуб, с которой у нас установилось полное взаимное понимание. Ее помощь была для меня драгоценна. Участие с самого начала моей работы над сценарием режиссера, именно как режиссера, дало очень много для успешного завершения сценария.

Без сомнения, этот фильм потребует огромного творческого напряжения и громадных технических средств. Грубейшей ошибкой было бы думать, что будучи построен на натурной с'емке, фильм потребует меньших усилий, чем любая, самая сложная игровая картина. Рирпроекция, транспарант, цветная с'емка, сложное и многообразное озвучание, наконец, даже с'емки в ателье (например, рассказов отдельных героев), а кроме того, переброска киноаппаратов по всей стране, начиная от Арктики и кончая Кавказом — необходимые условия для создания «Клятвы».

Петр Гаврилов

По договору с Мосфильмом я пишу сценарий «Подводники». Это будет одна из первых картин о людях суровой мужества, о «бесстрашных подводниках», как они названы товарищем Сталиным. Картина будет рассказывать о подводниках большевиках, о нашей чудесной молодежи, о полной героизма жизни, где каждый волос принадлежит партии.

У меня в сценарии нет ни аварий ни катастроф — я пишу о героических буднях наших подводников, о той нежной, любовной заботе, которой окружает их берег, о безграничном доверии берега к флоту.

И если после просмотра картины молодежь скажет «я пойду в подводный флот», а старики — «мы им поможем» — цель моя будет достигнута.

Теперь об условиях работы. Мне кажется по меньшей мере, странным, что фабрика, не имея сценария о флоте и Красной армии и выпущенных на эту тему картин («Горячие денечки» итти в счет не могут), тормозит это дело. Меня, как военного человека, удивляет странная неорганизованность на Мосфильме: назначают обсуждение сценария и часто, после трех-четырех часов ожидания уходишь ни с чем.

Фабрика требует от авторов быстрых темпов работы, а приносишь на фабрику сделанный вариант и полчаса месяцами ждешь ответа, — сидишь и не знаешь, что делать.

Наконец, о самых совещаниях. Я писатель и в редакциях я знаю только одного человека — редактора, который решает судьбу материала. Здесь же в киностудии их несколько человек и каждый из них говорит по-своему. Указания даются самые разноречивые и притом, очень часто свидетельствующие о непонимании специфических особенностей флота, на которых строится вещь.

Фабрика страдает хроническим недоверием к писателям, сценаристам, особенно, молодым — как говорится — «обжегшись на молоке, дуют и на воду».

Но это недоверие простирается и на консультантов и редакторов студии, так как никто из них не правомочен выносить решающего мнения.

Студии сетуют, что писатели не идут в кино. Это понятно — после такого отношения пропадает всякая охота работать.

По договору на сценарий «Подводники» мне полагается месячная командировка во флот. По договорному сроку я должен был уже вернуться из командировки, но фактически только на-днях решен вопрос о моей поездке в Севастополь.

Несмотря на все перечисленные так называемые «об'ективные трудности», я все же надеюсь сделать сценарий, который по-настоящему будет рассказывать о нашей смелой молодежи — подводниках.

ФИЛЬМ О ФИЗКУЛЬТУРНОМ ПАРАДЕ

Парад счастливой юности — 75-тысячная демонстрация физкультурников на Красной площади в день Конституции — заснята на пленку. Тридцать операторов Союзкинохроники работали в самых разнообразных точках Красной площади, чтобы полнее, отобразить это прекрасное зрелище. С'емки производились с Кремлевской стены, со Спасской башни, с храма Василия Блаженного, с помещения ГУМ'а, с Исторического музея. Операторы работали и в ограде мавзолея, и на специально сооруженных кубах. На площади работало две звукозаписывающие установки. Значительное количество материала, в частности выступления, заснято синхронно.

Группа из шести операторов работала и районах столицы, снимая сбор и прохождение участников парада к Красной площади.

Работа по с'емкам была тщательно подготовлена. С операторами проведено два специальных инструктивных совещания, одно из которых состоялось в ГУКФ у тов. Шумяцкого. Участники с'емки предварительно присутствовали на репетиции парада.

С'емки прошли удачно, — погода и освещение вполне благоприятствовали. Заснято около 13—14 тысяч метров пленки. Московская студия Союзкинохроники выпустит большой (4 части) хроникальный фильм о параде. Монтаж заснятого материала поручен режиссерам Степановой и Киселеву.

Проверяем выполнение плана 1936 года

За производственную культуру и плановость

Производственный план первого полугодия киностудией Мосфильм выполнен на 60,3 проц. По отношению к годовому плану это составляет всего 31,7 проц.

Студия Мосфильм имеет ряд больших достижений. В первом полугодии сданы такие произведения, как «Мы из Кронштадта», «Партийный билет», «Лицо героя», «Цирк».

Но это ни в коей мере не может смазать вопроса об отставании студии в выполнении производственных планов. Отставание это идет по ряду весьма значительных работ студии: фильм «Поколение победителей» — выполнение полугодового плана — 65,6 проц., «Заря Парижа» — выполнение 56,9 проц., «Заключенные» — 93 проц., «Последняя ночь» — 32,2 проц., «Юность» — 42,4 проц., «Тринадцать» — 44,1 проц.

★

В планово-производственном секторе Мосфильм считают, что главной причиной невыполнения плана являются неполадки с актерами. Известно, что в студии Мосфильм имеется всего 32 штатных актера, используемых чрезвычайно мало. Подавляющее большинство ведущих и даже второстепенных ролей в фильмах исполняются актерами из театров Москвы. Это стало традицией, обусловленной общим положением с актерскими кадрами в кинематографии.

Но нельзя сегодня не говорить во весь голос о том, что традиция эта стала вредной, требующей немедленного пересмотра и изменения.

Частично создавшееся положение можно об'яснить тем, подчас небрежным отношением, которое иногда проявляет к работе в кино театральный актер. Ряд фактов можно привести в доказательство. Вот характерный случай с артистом Я. Канделаки (театр им. Немировича-Данченко), снимавшимся в картине «Поколение победителей». 18 июня, прибыв на с'емку, Канделаки обратился к нач. с'емочной группы с требованием оплатить наличными этот день в тройном размере, потому что дос'емка происходит в трех разных об'ектах. Получив отказ, ибо с'емка не превышала по времени продолжительности нормального с'емочного дня, Канделаки снял грим и ушел из ателье. Свой поступок Канделаки на страницах многотиражной газеты Мосфильм признал неэтичным. Но он не теряет своего значения для характеристики отношения некоторых актеров к работе в кино.

Но не в этом главное зло положения с актерами. Нельзя, например, непосредственно кого-либо винить за то, что чуть ли не через день для с'емки в картине «Зори Парижа» артист Дорлиак прилетает на самолете из Харькова в Москву. Это — следствие системы, неспособной преодолеть неизбежное совпадение обычных летних гастрольных поездок московских театров с наиболее напряженным летним периодом работы в кино. Чего стоит, например, пара следующих цифр: из 46 простойных дней (по «непреодолимым» для группы причинам) 19 дней падают на разные неполадки с актерами.

Руководство студии Мосфильм уяснило себе всю серьезность положения и наметило кардинальное мероприятие, в основном сводящееся к организации собственной постоянной актерской труппы. Это предложение, должно получить поддержку со стороны Комитета по делам искусств и ГУКФ.

★

Если вся важность актерской проблемы и необходимость практического ее разрешения учитывается руководством студии, то в другом, не менее важном вопросе, руководство, в частности директор Мосфильм т. Бабицкий, не проявляет правильного понимания положения вещей. Речь идет о ряде неполадок из-за отсутствия производственной дисциплины в работе с'емочных групп. Бабицкий проявляет законное уважение к авторитету творческого работника (режиссера), далеко, впрочем, не всегда умеющего наладить у себя в группе подлинную творческую дисциплину. Но т. Бабицкий не прав, когда, как он это сделал в беседе с нами, отрицает возможность требовать от режиссера соблюдения строго проверенных, выработанных руководством организационно-производственных норм.

В студии Мосфильм, и это надо сказать прямо, отсутствует производственная культура.

Вот несколько примеров. Перед нами запись хронометража с'емок по фильму «Зори Парижа» 9 мая с. г. Снимался об'ект «Кабинет Риго». С'емка была назначена на 7 час. Началась она в 7 ч. 55 мин. Промежуток был занят репетицией и установкой света. После этого в течение пяти минут было заснято 2 кадра. Затем 20 минут было потрачено опять на установку аппаратуры и света. Затем, с 10 час. 45 мин. до 11, т. е. 15 мин. ушли на установку микрофона. Репетиция проезда крана заняла 25 минут. Итак, около 2 часов люди были заняты: установкой света и кадра, установкой микрофона и крана, выводом микрофона из поля зрения (!), перетоварки и (!!!) репетицией. В 11 ч. 50 м. опять началась с'емка и за 10 минут снято было 2 кадра. С 4 ч. 15 м. до 4 ч. 30 м. происходила «поправка грима актера».

При всех этих неполадках, казалось бы, трудно ожидать выполнения плана с'емочного дня. Однако план... выполнен точно: задано было и отснято 9 звуковых кадров и 4 немых. Не дает ли это «неожиданное» обстоятельство права утверждать, что задания группам даются с учетом всех возможных перебоев, то есть явно занижены. Еще один пример. Фильм «Поколение победителей» начатый производством 15 июня 1935 г. должен был быть закончен 20 мая 1936 г. Фильм сдается только сейчас с опозданием примерно на 2 месяца. Перерасход по фильму составляет около 200 тыс. рублей. Основная причина кроется в неполадках с актерами. По табельным данным видно, что при более организованной и продуктивной работе с'емочной группы срок работы мог быть значительно сокращен против плана, ибо неполадки с актерами, плохая погода и т. п. отняли 46 дней. При этом работа шла не в едином и очень пестром ритме: количество занятых в день кадров разного характера колеблется в среднем от 3 до... 19.

Можно указать и на неполадки в подсобных цехах. Группа картины «Последняя ночь», например, не подучив вовремя нарезного ножа для одного из об'ектов, находится в вынужденном простое. Продолжение с'емок из-за занятости на стороне некоторых актеров, а также из за неподготовленности об'екта «Смоленская площадь», пойдет не в соответствии с генеральным планом и грозит дальнейшими задержками.

Такое положение тем более недопустимо, что группа «Последняя ночь» переведена на хозрасчет и должна была бы служить примером образцовой работы. Самые лучшие организационные мероприятия сводятся на нет, если возникают перебои хотя бы в одном звене. Нужно требовать бесперебойной абсолютной плановой и производственной увязки работы, производственной культуры во всех цехах.

Не может, конечно, не повлиять на выполнение плана пуск в производство не проработанных окончательно сценариев. Так было, например, со сценарием «Рыцари гусиного пера», снятым с производства по окончании подготовительного периода и др. Несомненному осуждению подлежит также практика «мелких» доработок и переработок сценариев в процессе с'емки. Тексты и диалоги перерабатывались, например, во время с'емок по картине «Поколение победителей», то же происходит и по картине «Последняя ночь», где для доработки текста приглашен автор со стороны— тов. Л. Славин.

★

С'емочная группа по картине «Юность» также отстает от плана. В начале текущего года к постановке этого фильма был привлечен молодой режиссер тов. Резниченко. Сценарий требовал выезда экспедиции в Крым. Режиссеру дана была проба в павильоне. Результаты ее были не вполне удовлетворительны. Тов. Резниченко все же был послан во главе экспедиции на юг. Руководство студией пошло здесь на производственный риск, за который оно несет полную ответственность. Первые же заснятые тов. Резниченко в Крыму куски, присланные в Москву, оказались неудовлетворительными. Руководство студии вынуждено было послать на помощь группе художественного руководителя в лице тов. Подобеда. Не следовало ли это сделать в самом начале?

О серьезном положении с группой по фильму «Юность» свидетельствует и то, что сам тов. Бабицкий считает нужным, как он заявил в беседе с нами ,на опыте этой группы организовать дискуссию о методе работы с молодыми творческими кадрами.

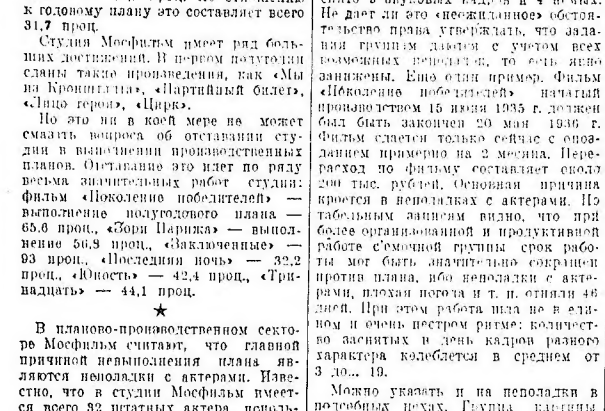
Мы будем, конечно, удовлетворены, если тов. Резниченко удастся, под руководством дирекции Мосфильм, представить удовлетворительную продукцию. Это не снимает, однако, уже сейчас вопроса об ответственности за тот неудовлетворительный материал, который имеется пока по группе «Юность» и за отставание этой группы от плана.

★

Для наверстывания темпов студия Мосфильм несомненно располагает возможностями и резервами. Необходимо провести ряд производственных реформ, в основном ведущих к установлению производственной культуры и подлинной плановости во всех звеньях производства, в первую голову — в с'емочных группах. Речь идет о выработке жестких нормативов и инструкций для с'емочной работы групп.

Дирекция Мосфильм разработала заслуживающий внимания и быстрейшего осуществления проект решения актерской проблемы, ввела институт режиссеров-монтажеров, значительно сокращающий период монтажа правильным руководством добилась стопроцентного выполнения плана группой об'емной мультипликации. Все это — образцы правильного руководства производством. Число этих, пока еще весьма недостаточных примеров правильного руководства, должно быть увеличено с тем, чтобы при поддержке всей общественности были ликвидированы все недочеты и обеспечено выполнение плана 1936 года.

Еф. БОРИСОВ.



«Мужество» — производство Мосфильм. На снимке кадр из фильма: тт. Боголюбов в роли Штокмана и артистка Кошкина в роли Наташи.

«ПУСТОЦВЕТ»

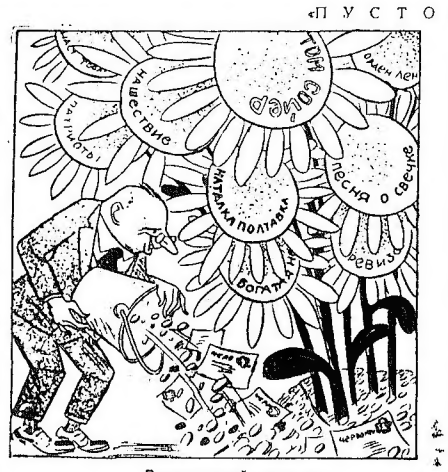


Рис. бр. Абрамовых

Всего 13 процентов

(От нашего специального корреспондента)

В конце октября 1935 года директор киевской киностудии тов. Печес и зав. сценарным отделом тов. Катинов представили в Укркинофильм докладную записку о производственном плане 1935 года и перспективах на 1936 год.

В этой записке продукция 1935 года оценивалась высоко. Как достижения студии перечислялись шесть звуковых картин: «Прометей», «Пилотка» «Страна вионна», «Дивный сад», «Однажды летом», «Я люблю».

К тому времени, когда была подана эта записка, три первых из названных фильмов, обошедшихся уже государству в 4 миллиона 404 тыс. рублей, были почти готовы. Вскоре после этого они были признаны, негодными и легли на полку. Однако, руководство студии, видимо, «не заметило» их порочности. «Дивный сад» и «Однажды летом», конечно, никак не могут быть названы достижениями.

Почему же руководство студии так громко говорило о достижениях? Потому, что оно намеренно замазывало свои ошибки, стараясь не выносить сора из избы.

Та же тенденция замазывания дала себя знать и в оценке готовящегося тогда тематического плана 1936 года. Сценарии, имевшиеся у студии, были расценены ее руководством более, чем высоко.

Из этой оценки вытекало, что все обстоит прекрасно, и так блестяще охарактеризованные руководством студии сценарии должны благополучно превратиться в хорошие фильмы. На деле же оказалось, чтот этот «прекрасный» план, эти «высококвалифицированные» сценарии, — сплошное очковтирательство.

Сценарии эти при ближайшем рассмотрении оказались неудовлетворительными. Шесть из них были отклонены ГУКФ, несмотря на то, что некоторые из них уже находились в подготовительном периоде и готовились к с'емкам («Нашествие»). Остальные же не забракованные, почти все потребовали кардинальных переделок; и начало с'емок, таким образом, было отложено на несколько месяцев («Песнь о свечке», сцен. И. Кочерги, «Наталка Полтавка», сцен. Грудины, «Патриоты», сцен. Розенштейна, «Орден Ленина», сцен. Левады, «Сын Тарасинского полка», сцен. Панча и т. д.).

В то время, как по плану в павильонах киностудии должны были работать в ночи с'емочные группы полнометражных картин—«Ревизор», «Наталка Полтавка», «Том Сойер», «Нашествие», «Богатая невеста», «Патриоты», «Песня о свечке», «Настоящий товарищ», фактически сейчас снимаются только три — «Наталка Полтавка»—реж. Кавалеридзе и «Том Сойер» — реж. Френкель и заканчиваются с'емки фильма режиссеров Бодик и Окунчикова «Настоящий товарищ». Кроме того, делается украинский вариант фильма «Я люблю».

Последний факт сам по себе заслуживает серьезного внимания. Совершенно недопустимо, производственно неправильно, что на украинской фабрике производятся русские фильмы и к ним делаются только «украинские варианты», изготовляющиеся, кстати, очень небрежно и с большими опозданиями.

Ко всему вышесказанному надо добавить несколько ярких цифр. За первый квартал 1936 года годовой план, утвержденный ГУКФ в количестве 16 фильмов, был выполнен на 36,4 проц., что составляет 6,1 проц. годового плана. Во втором квартале следовало мобилизовать все силы, чтобы покрыть прорыв первых трех месяцев, но студия «не сдавала» раз взятых темпов и за пять месяцев выполнила всего 13 проц. годового плана.

В чем же причина срыва производственного плана 1936 года?

По техническому оборудованию студия может считаться одной из лучших в Союзе. Большое количество с'емочной аппаратуры — в хорошем состоянии; площадь павильонов достаточна и к тому же расширяется; подсобные цехи студии — проявочная лаборатория, механическая мастерская, столярно-постановочный цех, могут с гордостью назвать десятки отличных работников, справедливо получивших звание стахановцев.

Но художественное руководство студии—тт. Лазурин и Катинов совершенно не справились со своей задачей, и вся ответственность за плохой производственного плана падает на них и на директора студии тов. Печеса.

Низкое качество сценариев об'ясняется, главным образом, тем, что сценарный отдел не наладил киевской связи с украинскими писателями, так как по мнению тов Катинова «у писателей слишком низкая кинематографическая квалификация». Сценарии писали люди, не имеющие ни литературной и ни кинематографической квалификации. Поэтому их творчество аккуратно попадало в корзину.

Если же заключался договор с писателем, то ему не помогали в работе, не давали никаких указаний, а просто брали готовую вещь и давали ее «на обработку» штатным сценаристам и консультантам, которые вносили в нее всякие нужные и ненужные поправки, не только не советуясь с автором сценария, но даже и не показывая ему своих «трудов». Так было со сценариями «Песня о свечке», Ив. Кочерги, «Наталка Полтавка» Грудины и со многими другими.

И теперь оказывается, что сценариев нет, а между тем договоры на сценарии заключались десятками и десятки тысяч рублей летели на ветер.

Швыряние государственными деньгами стало вообще привычкой для работников киевской киностудии. Если подсчитать убытки от простоев многих режиссеров и операторов в течение нескольких лет, убытки от фильмов, легших на полку, от сценариев, прямое назначение которых — редакционная корзина, то получится грандиозная сумма в несколько миллионов рублей.

Значительная доля вины за невыполнение плана киевской киностудией лежит и на руководстве Укркинофильм, в частности на его художественном руководителе тов. Левите.

Все сценарии, отклоненные впоследствии ГУКФ и оказавшиеся негодными, проходили через Левита. Он же смотрел и одобрял куски тех фильмов, которые потом нельзя было выпустить на экран. И только после указаний ГУКФ Левит приходил к выводу (вопреки прежним своим уверениям), что сценарии или фильмы плохи. Это исчерпывающе характеризует «качества» тов. Левита, как художественного руководителя Укркинофильма.

Инспектор ГУКФ тов. Фартучный, отвечающий за состояние производства киевской киностудии, так же, как и тов. Левит, оказался в рядах людей, плохо разбирающихся в достоинствах и недостатках сценариев и фильмов.

Рецензии его на сценарии чрезвычайно расплывчаты и противоречивы. На двух страничках сценарий тов. Розенштейна «Патриоты» оценивается чрезвычайно отрицательно: это — «...даже еще не сценарий, а скорее либретто, над которым надо еще много работать». Но последняя фраза рецензий повергает читателя в недоумение. В этой фразе тов. Фартучный заявляет, что сценарий в основном приемлем и его можно исправить уже в монтажной разработке.

Знакомство с работой киевской киностудии приводит к выводу, что как руководство студии (тт. Печес, Лазурин и Катинов), так и Укркинофильм (т. Левит) с задачей своей совершенно не справились и развалили всю работу студии. В основном роль их сводилась лишь к чтению сценариев и задержке их на многие недели и даже месяцы в различных инстанциях.

Некоторые из этих работников уже отстранены от работы.

У студии есть все возможности добиться улучшения работы.

Хорошая, техническая база, прекрасные операторские силы, режиссерский коллектив, который, правда, еще нужно пересмотреть, но к которому принадлежат такие крупные мастера, как Довженко и Пырьев и, наконец, обновленное художественное руководство студии и новое руководство Укркинофильм — достаточные условия для решительного движения вперед от поражений к победам.

В 1936 году студия должна драться за высокое качество фильмов, которые находятся сейчас в работе или вступят в ближайшее время в производство. Экзаменом для студии будет 1937 год, подготовку к которому надо проводить со всей тщательностью и большим напряжением, чтобы не пропустить сроков.

Студия должна выйти на новый путь.

О. АФАНАСЬЕВА.

Киев.

„БАКИНЦЫ"

В Бакинской киностудия пущен в производство большой художественный звуковой фильм «Бакинцы» на тему о 1905 годе в городе Баку. Сценарий В. Павловского и В. Турина. Постановщик фильма — режиссер В. А. Турин. Директор группы — Г. А. Литвинов.

В настоящее время проводится подготовительный период, набираются актеры. На роль жандармского ротмистра приглашен заслуженный артист республики Костричкин.

С 1 сентября группа приступает к с'емкам. Фильм должен быть сдан к 1 марта 1937 года.

«Бакинцы» — первый звуковой фильм, ставящийся на Бакинской студии.

ТРИБУНА СТАХАНОВЦА

ЧТО НАМ МЕШАЕТ?

На фабрике Мосфильм я работаю и иногда в них «плаваешь», а техуже 13 лет в качестве столяра. Последние годы я был отличником в своем цехе, но моя работа тогда была мало заметна, потому что в цехе процветала уравниловка. Я, быстро и точно выполнявший задания, и другой рабочий, не отличавшийся с работой, скверно относившийся к своим обязанностям, недисциплинированный, — получали одинаковую оплату.

Но вот началось стахановское движение, и я крепко призадумался над тем, как бы мне так изменить методы работы, чтобы лучше использовать производственный опыт, накопленный мною за долгие годы.

Я поставил перед администрацией вопрос о заблаговременном снабжении меня заказами с тем, чтобы, работая над одной вещью, я знал что буду делать после нее и мог бы уже обдумывать, как я буду ее делать и как рассчитать материал таким образом, чтобы он не пропадал, а пригодился бы в работе над другой деталью. Я потребовал правильного снабжения меня материалами и передачи подсобных операций менее квалифицированному рабочему — словом, потребовал правильной организации своего рабочего места.

Что же получилось? Я считаюсь стахановцем столярного цеха. Моя заработная плата повысилась с переходом на сдельную оплату; вместо 270 руб. я зарабатываю теперь около 600 руб. в месяц.

Однако, должен признаться, что звание «стахановец» я получил лишь за счет моей квалификации и личных качеств, а не благодаря условиям, которые можно было создать для облегчения и улучшения моей работы и рабочего места.

У нас в цехе, например, до сих пор нет подсобной силы. На весь цех на 62 рабочих — 1—2 уборщицы. Приходится самому отрываться от работы и искать себе доски, относить мусор и т. д.

Рабочие чертежи, которые мне дают для изготовления той или иной детали, не всегда толково об'яснены и я нередко вынужден сам переделывать чертеж, а иногда и вовсе работать по своему усмотрению.

При правильной организации труда, конечно, я с меньшей затратой времени сделал бы больше и лучше.

Стахановец столярного цеха Мосфильм СТЕПАНОВ.

ОТ РЕДАКЦИИ. Столярным цехом не мешало бы давно и серьезно заняться дирекции и общественности студии Мосфильм. Стахановское движение в цехе находится в загоне. На 62 рабочих — стахановцев только 4. Администрация цеха и всей студии не занимается стахановским движением в столярке, хотя там в основном — старые кадры рабочих, хорошо знающих свое дело.

Бесплановость в работе технического отдела сказывается на работе цеха. В цехе нездоровая атмосфера. Недавно принедший туда на работу технорук тов. Азерин занял неправильную позицию в отношении рабочих. Он грубо обращается с ними и рабочие о нем поставили уже вопрос в парткоме фабрики. Партком сделал предупреждение тов. Азерину, но последний, по словам рабочих цеха, мало изменился.

В цехе нет подсобной силы, нет плана, заказы часто отменяются, заменяются и т. д. Например, делается сейчас паркетный пол для декораций. За него берутся уже не первый раз, неизвестно, окончат ли, потому что каждый раз подоспевает что-нибудь «срочное», и вся работа прекращается, все переключаются на срочное, а это «срочное» потом оказывается совсем ненужным. Так без плана идет работа, и рабочие топчутся на месте.

С этой бесплановостью, с отсутствием внимания и помощи стахановцам пора тов. Бабицкому решительно покончить.

„МЕЛОЧИ"

Работая старшим аппаратчиком цеха рекуперации на 5-ой кинопленочной фабрике, я установил, что много дефектов в работе цеха происходит из-за недостатка... воды.

Вода, которую мы получаем, имеет температуру 20—22 градуса. Это отрицательно отражается на производстве, на выполнении плана. Обеспечить цех охлажденной водой — дело не такое уж сложное, но им почему-то не занимались до последнего времени.

Не налажено и снабжение нас паром. Это никуда не годится, так как из-за этого страдает процесс рекуперации.

По заданию, мы должны улавливать определенный процент спирта и эфира. К сожалению, выполнение этого задания часто срывается, и не по вине стахановцев. Дело в том, что воздуховоды принимаемы и часть паров эфира и спирта, не достигая цеха рекуперации, улетучивается.

Можно ли бороться с этими ненормальностями? Конечно, можно и нужно.

По-моему, следовало бы воздуховоды строить не под землей, а поверх земли. Тогда и наблюдать за их исправным состоянием будет проще и вернее. Тогда легко будет прекратить улетучивание тех паров эфира и спирта, которые нам надлежит улавливать.

У нас много говорят об обеспечении цеха нормальным освещением. Ведь нам приходится иметь дело с термометрами, а между тем, освещение цеха такое, что как ни напрягай зрение, трудно определить их показания.

Улучшить освещение очень просто. Но об этом только говорят, а стахановской работе одними разговорами не поможешь.

Много разговоров и о вентиляторах, которые слабо тянут. Мощный вентилятор тоже не «заморское чудо», однако, их все-таки не делают.

Эти все «мелочи» бьют у нас на фабрике по стахановскому движению, снижают производительность труда и ухудшают качество нашей продукции — пленки. Пора от этих «мелочей» избавит цехи и стахановцев.

Н. КОЗЛОВ.

«Девушка спешит на свидание». Режиссер Вернер, сценарий А. Зорича, производство Белгоскино. На снимке: кадр из фильма — сцена в предбаннике.

НЕОБ'ЯСНИМОЕ ПРЕНЕБРЕЖЕНИЕ

Советской кинематографии нужны кадры. У нас мало квалифицированных сценаристов. Нехватает талантливых режиссеров, хороших операторов. Необходимы организаторы производства — инженеры и экономисты.

Кадры творческих работников готовит Высший государственный институт кинематографии. Однако студии, остро нуждающиеся в молодом пополнении ,не принимают выпускников института.

Поистине печальна и поучительна история некоторых выпускников. Больше двух месяцев бродит сценарист Егоров из студий в ГУКФ. Регулярно ему советуют притти через пару дней. Однажды его пригласили в один из отделов ГУКФ, узнав, что он интересуется сельскохозяйственной тематикой. Что же ему предложили?

Писать сценарий на колхозной и совхозной жизни? — Ничего подобного!

Ему предложили работу снабженца по строительным материалам.

От работы он, конечно, отказался — не для этого он окончил ВГИК по сценарному факультету. А, ведь в прошлом году Егоров написал неплохую комедию. Недавно один из его рассказов был премирован Гослитиздатом. Прослышав о рассказе Мосфильм пригласил Егорова для переговоров. Пригласили его не как вгиковца, окончившего сценарное отделение, а как писателя. Не догадался Егоров умолчать в студии об окончании им института. Проболтался... Когда в студии узнали, что Егоров — писатель и Егоров — вгиковец одно и то же лицо — поморщились и... «пара дней» вступила в свои права...

Товарищ Егоров — коммунист, в институт он пришел с завода. Он упорный и настойчивый человек. Но терпение его истощается.

Почти в одно время с Егоровым закончил режиссерский факультет института тов. Фрадкин. Перед выпуском сдал дипломную работу — детский фильм «Пакет». Картина не уступает средним профессиональным фильмам. Но стоимость «Пакета» намного меньше стоимости аналогичных картин Можно предполагать, что это давало Фрадкину хотя бы право на сорежиссуру в постановке детского фильма. Не тут-то было! Молодой режиссер потратил немало времени в коридорах ГУКФ, добиваясь свидания с разными ответственными и неответственными работниками. Наконец ему предложили сценарий для постановки. Внимательно ознакомившись с ним, Фрадкин пришел к выводу, что сценарий непригоден. Не помогли уговоры зав. детским сектором ГУКФ тов. Херсонской; Фрадкин упорно отказывался...

Потом выяснилось, что от этого сценария уже отказывались несколько режиссеров. Фрадкину не простили отказа от постановки такого сценария, и до сих пор он не имеет работы.

Тов. Ильинскую в институт командировал ГУКФ. До учебы она работала в кинематографии. Годы, проведенные в институте, не прошли для Ильинской даром. Ее дипломная работа — сценарий получил оценку «отлично». О сценарии одобрительно отозвалась комиссия ГУКФ, состоявшая из ряда специалистов.

Ильинская отнесла этот сценарий в ГУКФ. Оттуда он был послан в студию Мосфильм. Прошло два месяца — ни ответа, ни привета. Работать сценарный отдел Ильинскую не приглашает, договора заключить не хотят. И вообще не считают нужным разговаривать.

Тяжелый путь прошли сценаристы Кузнецов, Бондин и Сазонов. Они окончили институт в конце прошлого года. Не одну неделю обивали пороги ГУКФ и студии Мосфильм. Тов. Бабицкий наотрез отказался принять их на работу — сценаристы, мол, не нужны. Отчаявшись, не имея средств к существованию, Кузнецов, Бондин и Сазонов отправились к М. И. Ульяновой в Комиссию советского контроля. Рассказали ей о своих мытарствах.

После ее вмешательства молодых людей приняли на работу в сценарный отдел Мосфильм. Но и сейчас молодые сценаристы не чувствуют к себе внимания. Не прочитаны их сценарии, сделанные в порядке дипломной работы и получившие хорошую оценку. Выпускники ВГИК не требуют никаких материальных гарантий от студии. Они лишь мечтают о серьезной творческой работе.

Ушли из кинематографии способные сценаристы Соколов и Герцберг. Не могут найти работы операторы Маланычев и Гильфгот, получившие хорошие оценки при окончании учебы. Маланычев прекрасно сдал дипломную работу вместе с режиссером Фрадкиным, сняв картину «Пакет».

Допустим, что не всем окончившим ВГИК можно поручить самостоятельную работу. Надо проверить их на производстве. Но лишить их права на труд по своей специальности никому не дано. Не все выпускники ВГИК до сих пор не работают. Многие уже числятся в штатах студий. Однако в их поступлении на работу меньше всего повинен ГУКФ. Он этому ничем не помог. На примере сценаристов Кузнецова, Бондина и Сазонова (а количество этих примеров можно умножить) видно, что даже работающие находятся в ненормальных условиях.

Сейчас в институте началась дипломная сессия. Скоро учебные залы покинут 30 режиссеров, 20 операторов, 17 организаторов производства — инженеров, экономистов. Существует порядок: каждый студент должен знать о месте своей будущей работы за год до окончания учебы. Но спросите любого из выпускников — ни один не знает своей дальнейшей судьбы. Киностудии не спешат сообщить, какие кадры им нужны, хотя нужда в молодых специалистах очевидна. А до окончания учебы осталось 2—3 месяца. Как бы не повторились мытарства прежнего выпуска, рассказанные нами в начале статьи.

С необычным спокойствием наблюдает за этим ГУКФ. Он ничего не предпринимает, чтобы упорядочить распределение молодых кадров по студиям. Распределением вгиковцев и дальнейшей их судьбой занимается неавторитетный и бесномощный работник аппарата ГУКФ т. Островская. Она совсем не подходит для такой серьезной и ответственной работы.

Передоверив важнейший участок работы — заботу о кадрах — такому работнику, ГУКФ мало интересуется институтом. Не заботится о размещении молодых творческих работников. Не следит за их продвижением на производстве. Не борется за создание хороших условий для их работы в киностудиях.

Много отношения требуют выпускники института. ГУКФ обязан обеспечить студентам сначала нормальную практику на кинопроизводстве. Следить за тем, чтобы студенты проходили полный цикл производственной практики. Не позднее, чем за шесть месяцев до окончания института ГУКФ должен сообщить каждому выпускнику место и характер его будущей работы, должность, на которой будет работать, и т. д. Вместе с дипломом выпускникам надо вручить путевки о направлении их на работу. Использование всех творческих работников, окончивших институт, по своей специальности должно стать законом.

Путевки вручены. Выпускники направляются на работу в студии. Но на этом не должны окончиться заботы ГУКФ о молодых кадрах. Повседневно надо следить за их ростом и продвижением, за их производственной работой, которая обеспечивала бы им дальнейшее повышение квалификации. От студии ГУКФ обязан потребовать создания максимально благоприятных условий для работы молодых творческих работников. Лучшие мастера советской кинематографии должны считать своим долгом помогать росту и учебе на производстве молодых кадров. Об этом должны помнить и творческие секции студии. При этих условиях кинематография вырастит необходимые ей кадры творческих работников.

А. АЗАРИН.

Воспитание киноактеров—неотложная задача

Первый спектакль киноактерской мастерской «Ася». Постановка засл. артиста Б. Зона и Т. Сотниковой. На снимке: заслуж. артистка В. Мясникова в роли Аси и артистка С. Забелина в роли уборщицы.
Фото Фастовича

В мастерской Б. В. Зона

Около полутора лет назад актеры Ленинградской киностудии Ленфильм, под руководством режиссера театра юных зрителей Б. В. Зона стали работать над основами театрального мастерства. Сейчас эта работа дает первые производственные результаты. Актерская мастерская показала спектакль «Ася» (по пьесе А. Я. Бруштейн). Через несколько недель будет готова вторая работа мастерской — «Лев Гурыч Синичкин».

Можно спорить (и в среде режиссеров Ленфильма эти споры идут очень остро и страстно) о том, насколько вообще целесообразно обучать киноактеров элементам театрального мастерства. Эти споры так же, как и самое противопоставление театра и кинематографии, зачастую носят схоластический, абстрактный характер. Надо различать, о какой кинематографической системе и о какой театральной системе идет речь в каждом отдельном случае.

В применении к киноактерам Ленфильма речь идет в значительной доле о тех актерах, которые выросли в кинематографии в эпоху так называемого монтажного кинематографа, в эпоху тягостного и длительного невнимания к мастерству актера и к актерскому образу на экране. Беда не в том только, что эти актеры (среди которых имеются такие, заслуженно пользующиеся широкой популярностью у зрительских масс, как Егорова, Мясникова, Шатерникова, Гурецкая, Кострячкин, Никитин) выросли в немом кинематографе. Перейти на звуковой кинематограф, овладеть техникой слова еще не так сложно и не так трудно. Гораздо сложнее то, что перечисленная нами группа актеров выросла в кинематографе в то время, когда задача создания реалистического актерского образа далеко не стояла в центре внимания создателей фильма. Вот почему многие из этих актеров, обладая и опытом, и превосходной внешней техникой киноигры, не располагали главным — умением строить целостный актерский образ, умением развивать этот образ, играть с партнером, чувствовать себя в ансамбле.

Где можно приобрести это сложное умение?

Надо прямо сказать, что — художественной системой, наиболее полно и об'ективно разработавшей теорию реалистического актерского образа, является сейчас театральная система К. С. Станиславского. Можно по разному относиться к стилю МХАТ'а и театров мхатовской школы. Но отрицать об'ективное педагогическое значение театральной системы Станиславского невозможно. Вот почему мы считаем совершенно правильным, что руководителем киноактеров Ленфильма был приглашен ученик К. С. Станиславского, театральный режиссер Б. Зон.

Спектакль «Ася» в основном совершенно оправдал этот расчет. Мы видели актерский ансамбль, в котором на общем фоне сыгравшегося, об'единенного единым сценическим методом коллектива ярко выделялись отдельные замечательные актерские удачи. Такими удачами оказалось исполнение актрисой Шатерниковой роли старенькой, сентиментальной музыкантши — матери героини, исполнение актрисой Гурецкой роли Савеловой, исполнение актрисой Забелиной роли несчастной «бабы Яны», оставшейся на старости лет без семьи, без детей.

Значительно более спорно качество самой пьесы, легшей в основу спектакля. В пьесе А. Я. Бруштейн немало грубоватых мест, наивных драматических положений. Но ее тема исключительно важна. Это тема — защиты материнства, прославления счастливой любви, счастливой и богатой семьи наших дней. Ряд образов матерей проходит через пьесу. Несчастная музыкантша, искалеченная свою жизнь из-за того, что когда-то родила «незаконную дочку», старая кормилица, принужденная всю жизнь свою кормить господских детей и отдавать своих детей в чужие руки на голодовку и смерть. А рядом с ними — секретарь райкома, в прошлом участница гражданской войны, мать счастливой семьи, и молодая вузовка, смело избирающая для себя путь материнства, уверенная в том, что ребенок, ею рожденный, не станет нежеланным и «побочным» в новом мире.

Важность темы искупает недостатки пьесы, оправдывая появление ее в качестве первой работы актерской мастерской.

Рис. П. Галаджева.

Актер Туркменфильм Ариши Ага в роли Ширмат-Хана в фильме «Тринадцать».

Работа, начатая «Асей», должна быть продолжена. Дело не в том, чтобы организовывать при киностудии театр, могущий соперничать с драматическими театрами. Дело в том, чтобы дать актерам киностудии возможность непрерывной тренировки на репетициях и в спектаклях перед живым зрителем.

Труппа Ленфильма должна быть труппой киноактеров. Она должна быть труппой мастеров, сплоченных в ансамбль, об'единенных общей работой, умеющих держать себя на высоком сценическом уровне.

АДР. ПИОТРОВСКИЙ

В мастерской С. Юткевича

Мастерская заслуженного деятеля искусств С. Юткевича — это первый опыт создания мастерской на кинопроизводстве, в системе киностудии. Мастерская работает по своему, несколько особому, принципу, но это нельзя расценивать, как желание обособиться от студии.

Принцип работы мастерской — единое художественное руководство, воспитание своих кадров — режиссерских, ассистентских, административных, работающих в системе мастерской. Ее принцип — воспитание актеров, обеспечение их роста от картины к картине, роста, построенного на глубокой работе над ролью, над поднятием своей культуры, над овладением разнообразными жанрами. Актеры, снимающиеся в фильмах мастерской, снимаются и в главных и в эпизодических ролях с одинаковой заинтересованностью и хорошими результатами.

Репетиционный период проходит в мастерской вполне полноценно. Репетируются вещи целиком. В период репетиции производятся пробные фотосъемки актеров, тщательно изучается их внешность, грим и т. д. Проводится реализация всех макетов. Режиссерский сценарий осуществляется после детального изучения макетов и репетиции проводятся с реальной мизансценировкой и с полным учетом перемещений и композиции кадров.

Актеру решительно ничего не навязывается. Ему предоставлена полная инициатива в лепке создаваемого им образа, линия которого определена режиссером-постановщиком фильма совместно с актером. Но он свободен в своем творчестве, он вносит ряд предложений. Работа, главным образом, идет в плане отбора наилучших средств выразительности, в плане глубокого изучения роли, в плане простой и вместе с тем максимально проработанной мизансценировки.

В репетиционный период большую пользу извлекают для себя и художники. Они снимают ряд фотографий с макетов, устанавливают фактуру проектируемых об'ектов.

К съемке после такого репетиционного периода группа приступает вполне подготовленной, и съемки идут с высокими показателями, качественными и производственными.

Так, по фильму «Садовник» мы получили сокращение количества съемочных дней в застойных павильонах, экономию пленки и большую экономию света. Была проведена рационализация установки осветительных единиц.

Репетиционная система мастерской способствует плодотворному монтажу фильма. Режиссер фильма Юткевич, который сам полноценно владеет монтажом и ясно видит собранной всю вещь в целом, посвящает на репетициях режиссера-монтажера Тальди во все детали своих монтажных замыслов, знакомит ее со стилем и ритмическим построением монтажа. И Тальди уже самостоятельно, пользуясь всем тем, во что ее посвятил режиссер и что ей дали репетиции, монтирует эпизод. Режиссер корректирует, чистит, шлифует эту работу. Монтаж идет параллельно со съемками.

Система мастерской и принцип ее работы отвергают какое бы то ни было засекречивание. Все куски снимающихся картин просматриваются не только коллективом данной картины, но и всем коллективом мастерской. Актеры мастерской полностью в курсе снимаемого материала.

В мастерской собраны работники, относящиеся к своей работе с подлинным горением, работники растущие и движущиеся вперед. Мастерская всячески стремится обеспечить дальнейший рост ассистентов — Арманд, Игиной, Эйсмонта. Художники Пчельников и Абидин-Дино дают интересный и стилистически своеобразный материал для фильма «Садовник».

Актерский состав мастерской количественно не богат (в актерах огромная нехватка), но качественно находится на высоком уровне. Заслуженный артист республики Ярославский, работающий над образом Семена Примака в картине «Садовник», артист Толубеев — своеобразный, большого темперамента актер, с сильной выразительной внешностью, артист Лукин, артист Борис Тенин, характерный актер Муратов, артистки Вера Попова, Зоя Федорова, Латонина, Шатерникова, молодой артист Бернес, талантливый комедийный актер Клюков, — вот примерно состав актеров мастерской.

Мастерская взяла курс на создание фильмов, насыщенных тематикой сегодняшнего дня, тематикой, вынашивающей героику гражданской войны, героику Октября. Кроме того, мастерская взяла курс на освоение классики и ставит своей конкретной задачей создание образцового фильма на основе классического произведения.

Текущая работа мастерской сосредоточена на ряде фильмов. По «Садовнику» работа развертывается в экспедиции в Горловке и Одессе, куда отправлены макеты натурных сооружений. Фильм ставится Юткевичем.

Для запускаемого фильма «Шуба английского короля» (комедия) подготовка проходит организованно. Сейчас идут усиленные репетиции. После сдачи руководству репетиций, группа не позднее, чем через две недели, выедет на Урал с полным генеральным планом, сметой, эскизами, макетами и полным составом актеров. «Шуба английского короля» ставится молодыми режиссерами мастерской тт. Руф и Казанским. Фильм обеспечен хорошим актерским составом. В нем заняты Борис Тенин, Нина Шатерникова, Латонина, засл. арт. Абдулов, Гибшман, Муратов.

Для режиссера Гарина и Локшиной писатель Виктор Шкловский готовит сценарий «Машинист» — о анатом машинисте Кривоносе. Вместе со Шкловским над сценарием работает молодой сценарист М. Розенберг, выделенный мастерской.

Режиссер Арнштам вместе с писателем Николаем Тихоновым выехал на Кавказ для сбора материала и ознакомления с местами событий, связанных с деятельностью С. М. Кирова на Кавказе в эпоху гражданской войны. По возвращении Арнштам и Тихонов закончат сценарий на тему «Киров на Кавказе». Это — сложная и ответственная тема, на пути к осуществлению которой стоит немалые трудности. Первая трудность — в подыскании актера, могущего создать образ пламенного борца, великого трибуна революции Кирова. Этот фильм перейдет производством на 1937 год.

Мастерская намечает также осуществление юбилейного фильма к XX-летию Октября по сценарию Погодина о роли «Правды» в Октябрьские дни.

Мастерская ставит своей задачей создание фильма по трагедии Шекспира «Отелло». Показ Шекспира на экране — одна из интереснейших задач советской кинематографии.

Составом основных исполнителей для «Отелло» мастерская обеспечена. Кандидат на роль Отелло — арт. Толубеев, на роль Дездемоны—Ксения Тарасова, на роль Яго — заслуженный артист Ярославский.

Опыт мастерской в отношении воспитания творческих кадров неоспоримо ценен. Мастерская об'единена единым художественным руководством, единым стилистическим устремлением, в ней происходит творческий отбор, из которого вырастает единый художественный коллектив.

Я. И. УРИНОВ

Кадры из фильма «Абиссиния», п-во Союзкинохроники. Кадры, заснятые Б. Цейтлиным и В. Ешуриным во время поездки в Абиссинию. Сверху вниз: дакномейка около своей тростниковой хижины; базар в Дессие; тт. Цейтлин и Ешурин возле машины Союзкинохроники; абиссинский солдат с ребенком.

В мастерской Г. М. Козинцева

«Две сиротки». Учебная работа актерской мастерской Ленфильм под руководством т. Козинцева. На сни мке: ученица Л. Шепилина в роли слепой.

ЛЕНИНГРАД. (От наш. корр.). Актерская мастерская под руководством Г. М. Козинцева провела общественный просмотр итогов семимесячной работы. На первом итоговом зачете были показаны ученические работы: «Солдатские разговоры» (по фольклорным записям С. Федорченко), «Поминки» (А. Чехова), «Убить человека» (Д. Лондона) и отрывки из мелодрамы «Две сиротки» (Э. Деннери).

Просмотр произвел исключительно благоприятное впечатление на всех присутствовавших. Некоторые из учеников мастерской в ближайшем будущем несомненно станут незаурядными актерами кино, владеющими искусством максимальной выразительности слова, жеста, эмоций при создании реалистического образа. В обсуждении итогов зачета, состоявшемся после просмотра, приняли участие А. Пиотровский, Г. Белицкий, Е. Эней Л. Трауберг, Ф. Эрмлер, Л. Кацнельсон и В. Усиевич. Все выступавшие единодушно приветствовали и одобряли работу мастерской.

Во время обсуждения были выдвинуты предложения расширить мастерскую Г. Козинцева и создать на ее базе всесоюзный институт актерской игры (Ф. Эрмлер, Л. Трауберг, А. Пиотровский и др.).

Мы надеемся, что предстоящее в скором времени совещание руководителей актерских мастерских и школ наметит пути для развертывания серьезной работы по воспитанию актерских кадров советского кино

В мастерской А. Д. Попова

Должна ли работа над образом итти как в театре, где актер прибегает к особым приемам игры перед публикой, или же для киноактера,—это не обязательно и работа над образом должна итти другими «специфическими» для кино путями.

В этом — основной методологический вопрос состоявшегося зачетного показа мастерской повышения квалификации киноактера под руководством А. Д. Попова.

— Наша студия, — говорил ее руководитель А. Д. Попов, известный театральный режиссер, — не берет на себя подготовку киноактера. Мы имеем дело уже с готовым киноактером. И прививаем ему лишь театральные методы работы над образом, т. е. то, чего ни может дать кинорежиссер. Кинорежиссер ведет актера на поводу заготовленных уже кадров и обычно не владеет теми педагогическими приемами, какими работает театральный режиссер. Кинорежиссер, так сказать, в первую очередь чистый «производственник». Этот пробел и восполняет наша студия. Она будет учить киноактера работать над образом.

— Придет такой актер, усвоивший в студии театральный метод работы над образом, в киностудию.

И там ему преспокойно скажут:

— Здесь, голубчик, не театр, а киностудия. Извольте посему помалкивать мне, кинорежиссеру. Сейчас мы для начала... заснимем самый конец фильма...

— Позвольте, а как же работа над целостным образом, нарастание от начала к концу, психологическая правда и прочее. Вы предлагаете мне механически сделать то-то и то-то. Зачем же?..

По существу вопрос сводится к тому, каким должен быть кинообраз— монтажным, т. е. режиссерским, где актер только материал, только «исполнитель», или же психологическим, актерским, исходящим не из киноположений, а из живой человеческой правды исторических связей и противоречий.

Отсюда, конечно, уж и вопрос о методе работы киноактера в целом.

Нужно ли раньше киподраму, кинопьесу срепетировать крепко по-театральному, дать актеру освоить, вжиться в роль и тогда снимать его— пусть и по разрозненным кадрам. Тогда и в каждом кадре и в картине в целом будет целостный, связанный сквозным действием образ, а не типаж. Или, быть может, этого не нужно.

Спор этот, видимо, не закончен.

Просмотр зачетного показа мастерской Мосфильм напоминает об этом.

*

Можно ли решать этот спор (по существу сейчас уже даже не спор) механически.

Киноактеру недостает работы над образом — извольте, вот вам театральная мастерская под руководством очень большого и испытанного художника-специалиста тов. Попова.

Но дело в том, что оговорки, которые при этом делаются, заставляют сомневаться в успешном результате этой работы. Сам руководитель студии тов. Попов заявляет:

— Нас метод воспитания киноактера в целом не интересует. Мы делаем то-то и то-то, давая киноактеру то, чего ему недостает, в частности уменье работать над образом.

Итак — студия не интересуется кинометодом в целом, руководство киноорганизациями и кинорежиссура не интересуются работой студии, что подтвердило их блестящее отсутствие в вечер показа работы актеров мастерской.

Необходимо, чтобы в очень нужном и в основе верном использовании театральных методов — не наделать новых ошибок. Ведь не о простом огульном перенесении театральных методов может итти здесь речь. Поднят вопрос о новом и едином методе воспитания киноактера на основе сочетания опыта театра с практикой и особенностями кинос'емки.

Отсюда и ряд функциональных моментов.

Может быть — да. Может быть — нет. Об этом надо договориться.

Нужно ли киноактеру, если говорить о специальных кадрах, играть перед зрителем? На просмотре мы видели, к чему приводят киноактера непривычка играть перед зрителем. Ведь в конце-концов, хоть и не живым, а в проекции, актер окажется все же перед зрителем.

Как работать над словом? Достаточна ли для этого актерская театральная техника?

Вот о чем и еще об очень многом другом, казалось бы, надо говорить в связи с показом студии. Вот где должен был раздаться голос кинопроизводственников, кинорежиссеров.

Вопрос ведь не маленький — метод воспитания киноактера.

*

Предоставленная сама себе студия под руководством Попова сделала что могла в плане театральном.

Совершенно правильно всю работу над образом она делила на два основных сектора — работу над словом (литературные отрывки) и работу над ролью (игровые сценки).

Впервые выступил ряд киноактеров перед зрителем.

Конечно, привычки играть роль целостно, психологически, закончено, со всей гаммой последовательных переживаний и движений — у них нет. Они связаны. Их жест скован и невыразителен. Одно дело дать его монтажно в маленьком кадре на коротком, механическом броске. Другое дело — наполнить образ правдой, динамикой внутреннего содержания, дать внешний характер, связь с партнером и т. д.

Здесь студии предстоит еще большая работа с актерами. Общий тон студии — интимно-камерный, на оттенках какой-то внутренней психологии слова. И потому он интонационно и красочно бледен. Нужно ли такому массовому искусству, как кино, эта, загнанная вглубь психо-тональных переживаний речь, «простота», которая порой бывает хуже «воровства».

Речевой рисунок кино, кажется мне, должен быть ярче, сильней и выразительней.

Приятным исключением в чтении отрывков была студийка Федорова, читавшая горьковскую «Мать». Но, к сожалению, у нее недостаточно проработано дыхание.

Интересно показала она себя и в лепке образа и в отрывках «Свидание» (Тургенев) и в отрывках из «Тихого Дона». У нее хорошая благодарная для кино пластическая собранность, хороший, окрашенный настроением, звук.

Обращает на себя внимание Мельникова (мальчик в сцене «Страсти Мордасти» Горького и отрывок из «Войны и мира» Толстого). Отрывок прочитан актрисой просто чудесно, но перенитмлен, как-будто за столом, шопотом. Мельникова тоже несомненно интересная актриса, с которой стоит работать.

Хуже обстоит дело с мужским составом. Здесь яркого почти ничего нет. Мужчины как-то вялы, анемичны.

Но опять-таки не в этом суть. Важно решить — насколько работа, проделанная студией, идет по руслу воспитания киноактера, насколько она методологически правильна.

Если мы будем иметь актерские студии, оторванные от кинопроизводства, а кинопроизводство, оторванное от актерских студий, —дело не продвинется вперед.

И совершенно прав был Ал. Попов, когда перед началом зачета жаловался на отсутствие на просмотре даже руководящих работников Мосфильм.

Студия в своей работе поднимает для кинематографии первостепенной важности вопросы.

И они остаются без отклика.

Вот в чем опасность.

Эм. БЕСКИН.

„Абиссиния"

О О О

«Абиссиния» — суровый и неопровержимый обвинительный акт против колониального грабежа и насилия, против буржуазной государственной морали и капиталистической «цивилизации».

Есть в этом фильме такой кадр. Коршун, распластав свои крылья, парит в воздухе. И кроме коршуна в этом кадре нет ничего. Один коршун над разоренной, истерзанной страной.

Этот символический кадр почти заключает собой фильм. И заключает его совершенно закономерно.

Советские операторы дали материал, который целиком подготовляет такой кадр и те ассоциации, какие он вызывает у зрителей.

Из этого материала мог получиться значительный фильм, если бы Союзкинохроника отнеслась к материалу так, как он того заслуживает. Следовало ожидать, что энергия и труд, потраченные нашими операторами Б. Цейтлиным и В. Ешуриным в опасной экспедиции в Абиссинии, будут полностью использованы, что из материала не только будет извлечено политически и художественно все, что он может дать, но что он будет обогащен при монтаже и озвучании.

К сожалению, режиссер И. Копалин мало углубил и обогатил творческой выдумкой и художественными средствами материалы, над которыми он работал.

*

Фильм нам показан в следующей последовательности. Вначале идет познавательный материал — природа страны, ее труд, быт, феодальные и колониальные отношения, столица и ее контрасты, кадры итальянской армии (видимо, из фильмотеки). Затем дано начало войны. Оно обрывает резко и неожиданно течение мирного повествования о стране. Дальше идут кадры, показывающие мобилизацию населения, воздушные бомбардировки, отряды добровольцев, штаб негуса, газовые атаки, убитые и раненые, обожженные ипритом, бомбардировка итальянцами с воздуха английского госпиталя, опустевшие и уничтоженные огнем деревни, города, похороны воинов и их начальников, и, наконец, могильные холмы, много могильных холмов, покрывших неприютные пески страны. Фильм кончается кадром, показывающим отступление абиссинских войск из Адис-Абебы.

Как видим, режиссер придал материалу хронологическую стройность. В некоторых случаях налицо даже умеренная творческая выдумка.

К примеру. Кадр — абиссинский крестьянин пашет при помощи допотопного орудия, по сравнению с которым, блаженной памяти, дореволюционная наша соха представляется чудом передовой техники. Это очень ярко характеризует экономику страны, положение крестьянства. Вслед за этим монтируется план — весы, на весах плетенка с зерном, у весов оборванный абиссинец, которому европеец-скупщик тут же отсчитывает монеты за зерно. И тотчас же под соответствующий дикторский текст, — лавка того же европейца, где эти же монеты возвращаются ему абиссинцем в уплату за несколько локтей, купленной в лавке ткани.

В этих трех, последовательно смонтированных, кадрах концепция колониаторских взаимоотношений показана наглядно, расположение материала подчинено политической мысли.

Однако кое-что и здесь упущено; дано все же недостаточно материала, который бы более полно вскрыл классовые взаимоотношения внутри Абиссинии. Пара бытовых сценок, показывающих скудный обед бедной абиссинской семьи — пресные лепешки из маиса и вода, или фотография убогих крестьянских жилищ из тростника и глины — для этого недостаточны. Кроме того, эти кадры статичны, они абстрагированы от остального материала точно так же, как и показ работы кустарей-ткачей, затем завода, где выделываются кожи, и фабрички мыла. Эти кадры даны сами по себе, один лишь дикторский текст поясняет нам их смысл.

В экстренных выпусках, посвященных войне в Абиссинии, были показаны итальянские транспорты в Суэцком канале, переполненные массами эвакуируемых больных и раненых итальянских солдат. Эти кадры, несомненно, представляли для нас большой политический смысл и интерес; они показывали оборотную сторону медали этой войны и для Италии. К сожалению, этот материал не вошел в полнометражный фильм и почему-то заменен кадрами, дающими впечатление восторженного устремления на фронт итальянских солдат и не дающих представления о тех лишениях, которыми для итальянских трудящихся была чревата абиссинская авантюра. Режиссеру следовало более внимательно отнестись к отбору материала.

Операторы Цейтлин и Ешурин в свою очередь дали в ряде кадров свидетельство своего увлечения эстетическим любованием, к тому же довольно однообразным: обязательное деревцо или кустик в кадре, зачастую не гармонирующие с драматичностью обстановки. Затем, в один из трагических моментов — нападение итальянских бомбовозов на штаб абиссинской армии — мы видим тщательно выверенную установку зенитного оружия на фоне «живописного» облачка. Это придает всей сцене бутафорский привкус и подчеркивает момент инсценировки там, где не должно быть никаких ее следов. Инсценировка необходима, ненабежна, но только в интересах реальности кадра.

Режиссер лишь в редких случаях поднимается над ограниченной задачей добросовестной склейки эпизодов в соответствии с намеченным планом картины. Лишь в случае монтажа эпизода с крестьянином в поле и лавке европейца мы видим некоторую творческую работу режиссера.

Да еще в другом случае, когда умышленно спокойное (так, видимо, и задумано режиссером) течение повествования прерывает взрыв и стремительно несущаяся из глубины экрана на зрителя надпись: «Война в Абиссинии!». Затем на экране в быстром темпе — страницы газет на всех языках с тревожными, взволнованными сообщениями о начале войны в Абиссинии, перебивающиеся крупными планами, выстукивающего телеграмму аппарата «Морзе». Момент перелома, перехода к войне смонтирован в вынесенном ритме и темпе, давая подлинное ощущение тревоги. И вслед тотчас же — перед нами на экране массовое всенародное движение, поднятое нападением империалистов: тысячи и десятки тысяч вооруженных людей, стекающихся со всех сторон в столицу Абиссинии, чтобы оттуда направиться на фронт.

Этими несколькими кадрами, к сожалению, исчерпывается творческая работа режиссера над материалом.

*

Совершенно неудовлетворителен сделан дикторский текст фильма, а также и надписи. Здесь много однообразия и монотонности: бесконечные повторения в разных бледных вариантах одной темы — «страна поднялась на защиту...», «страна пришла в движение», «вся страна пришла в движение», очень часто употребление слово родина — словарь текста очень беден.

Музыка фильма однообразна. В ней очень мало использован фольклорный материал. Лишь в самом начале картины дана абиссинская мелодия, а затем идет музыка, правда, с некоторым налетом восточного колорита, но имеющая мало общего с подлинно народной абиссинской музыкой.

Чрезвычайно небрежно отпечатан материал. В негативе, возможно, есть много неровностей, и они совершенно понятны. Не мог же, например, Цейтлин во время с'емок налета итальянских самолетов на английский госпиталь ждать солнечной погоды. Кадры эти сняты без солнца. Это видно по некоторым планам, в которых совершенно отсутствуют тени. Небо обложено густыми облаками. Это тоже ясно видно в кадре. Кроме того, общеизвестно, какие трудности представляет собой проработка черных лиц и т. п. Но на фабрике, в спокойной обстановке могла же лаборатория приложить минимум добросовестных усилий для того, чтобы получить хорошую печать. Как известно, даже всякому начинающему лаборанту, для этого не требовалось открывать никаких Америк. И, однако, лаборатория свою работу выполнила неудовлетворительно.

Наиболее разительным примером непростительной небрежности, с какой студия Союзкинохроники отнеслась к созданию «Абиссинии», является качество мультипликации.

Если бы не дикторский текст — никто бы не узнал в грязной и невыразительной лепешке, которая показана на экране, макет Африки. Также небрежно и кустарно дана в следующем кадре графическая карта Абиссинии и ее границ.

Не только никакой изобретательности, но самой скромной добросовестности не обнаружил мультцех студии, а режиссер некритически включает в фильм это позорное свидетельство творческого безразличия.

Следует напомнить об изумительных географических мультипликациях, идущей сейчас на экране картины «Последний миллиардер», где мультипликации дана в динамике.

*

Фильм «Абиссиния» выпущен Союзкинохроникой с большим опозданием. Он монтировался и озвучивался около двух месяцев. Времени было достаточно. И хотя такой долгий срок работы непростителен, но его можно было бы (лишь частично!) оправдать в том случае, если эта затяжка с выпуском картины явилась бы результатом большой, тщательной, творческой работы над материалом.

Выпуск «Абиссинии» для студии кинохроники был очень ответственным делом. К нему нужно было привлечь первоклассные режиссерские кадры, или создать хотя бы режиссерскую консультацию в составе лучших мастеров, близких к такому жанру. К шефству над картиной в процессе ее создания надо было привлечь крупнейших кинорежиссеров. Хорошо сделать такой фильм — дело чести всей советской кинематографии: это исторический документ большого политического значения.

Над текстами диктора и надписей должны были работать лучшие мастера слова. Материал фильма требовал слова полновесного, поэтического по своему качеству и звучанию, не в прямом смысле, не рифмованного текста, но текста, который звучал бы также значительно, как и изображение, которое зритель видит на экране.

И, наконец, — лаборатория, звук и т. д. Для этого фильма должны были быть мобилизованы все ресурсы, которыми располагает наша техника. Фильм сделан небрежно.

Из богатейшего материала вследствие этого извлечено значительно меньше эффекта, чем можно было ожидать.

Материал плохо творчески организован. Но содержание кадров этого фильма само по себе таково, что, несмотря на все недостатки, он звучит.

Тем досаднее, что материал так неумело и небрежно использован. Мы имели право ожидать, что этот фильм будет крупным художественным событием в нашей кинематографии. К сожалению, нам дали картину, которая далека от совершенства.

БОР. ВАКС

Болезни Союзкинохроники

В московском театре хроникальных фильмов «Новости дня» 6 июля началось демонстрирование картины «Марш побеждающего социализма» — о первомайском параде в Ленинграде. Зам. директора театра т. Шевелев указывал работникам сектора продвижения треста Союзкинохроника, что нельзя сейчас показывать хронику о событии, имевшем место более двух месяцев тому назад. Но ему ответили:

— Ничего. Парад не упомнится. Картина идет под другим названием.

Фильм о предстоящем затмении солнца демонстрировался несколько дней уже после затмения, вызывая недоумение и досаду зрителей.

Лишь в начале июля появился в «Союзкиножурнале» первый сюжет о всенародном обсуждении сталинской Конституции. Замечательнейшие факты, характеризующие общение руководителей партии и правительства с народом, совсем не получили отражения в кинохронике. Уборочной кампании на экране не видно. Стахановское движение почти не показано.

Фотографическое качество журналов крайне низко — кадры в большинстве серые, мало выразительные. Почти не употребляются разнообразные приемы кино'съемки — наплывы, затемнения, вытеснения и т. п. Не видно борьбы за повышение мастерства формы.

Кинохроника отстает от пред'являемых ей требований. Черепашьи темпы работы, снижение идейно-политического уровня выпусков, упадок мастерства, нашлепательское отношение к зрителю, — все это говорит о том, что за последние два-три месяца Союзкинохроника сделала большой шаг... назад.

В чем же причины отставания, где корень зла, кто конкретный виновник этого, что яркая, красочная, насыщенная великолепными фактами прекрасная советская действительность так бледно и слабо отражается на экране?

Слабость творческого руководства

С творческим руководством работой хроники явно неблагополучно. Управляющий трестом тов. Фельдман одновременно является и главным редактором кинохроники. Это обязывает его к непосредственному участию в работе московской студии — основной базы, выпускающей продукцию на всесоюзный экран. Отсюда, необходимость точно определить взаимоотношения и разграничить функции между управляющим трестом и директором московской студии тов. Кантером.

Но их обязанности распределены неправильно: т. Фельдман просматривает надписи и диторский текст, а т. Кантер отвечает за «все остальное кинематографическое оформление». Но как же можно отрывать диторский текст от того, что идет на экране, как можно рассматривать его изолированно?

Из-за того, что нет точного разграничения функций, происходят различные недоразумения. Между трестом и студией установились нездоровые взаимоотношения, что скверно отражается на работе. Вместо того, чтобы установить определенную систему и методы руководства и совместно улучшить производство, руководители треста и студии сваливают один на другого вину за очередные провалы.

Но ни т. Фельдман, ни т. Кантер далеко не безгрешны в своей практической работе. Например, т. Фельдман устраивает совещание о производстве детских фильмов и проводит его без участия т. Кантера, т. е. директора студии, которая делает эти фильмы. Тов. Фельдман высказывает неправильный взгляд на обязанности режиссеров кинохроники, которые по его мнению должны быть и сценаристами, и текстовиками и т. д. лишь на том основании, что «у нас не художественная кинематография». В результате — растет брак. Недавно приступили к выпуску фильма о Конституции. Сценариста к этому делу не привлекли. Сценарий пришлось писать режиссерам тт. Гурову и Бубрику. ГУКФ этот сценарий забраковал. В результате все же пришлось обратиться к сценаристу. Затрачено много времени, а утвержденного сценария до сих пор нет.

С другой стороны, т. Кантер, как директор студии, должен уделять основное внимание творческим вопросам, систематически руководить работой режиссеров, операторов, ассистентов. Но он руководит главным образом административно-техническим персоналом: он систематически созывает совещания начальников цехов, а о совещаниях творческих работников у нас совсем не слышно.

Местная сеть забыта

И трест, и студия совершенно забыли свою периферийную сеть, хотя ее продукция составляет основу киножурналов. Сетью никто не руководит. Итоги второго квартала говорят об ухудшении и даже свертывании ее работы. В апреле пришлось забраковать 35 проц. сюжетов, полученных с мест: из 109 сюжетов принято 72. В мае и июне брак составил 25—26 проц., но одновременно резко уменьшился об'ем работы. В мае от студий принято 56 сюжетов, в июне (по 20-е) только 49. Недостаток сюжетов с мест вызывает дополнительную загрузку московских операторов, тогда как студия не имеет фондов для оплаты этой дополнительной работы.

В ухудшении работы сети одинаково виноваты и трест, и студия. Трест не обеспечил снабжения пленкой. Даже крупнейшая из периферийных — ростовская студия полтора месяца сидела без пленки.

Тематическим планированием занимаются и студия, и трест, при чем нередко одни дают задания, а другие их отменяют. Студия дает задание, а трест не дает пленки, чтобы это задание выполнить.

Оплата принятых сюжетов «стандартизована». При оплате не учитывается ни себестоимость, ни качество сюжета. Студии лишены возможности снимать сюжеты, требующие значительных расходов, выездов на места. Например, ростовская студия не имеет возможности выполнить такие интересные и политически важные задания, как с'емка сюжетов «Сулейман Стальский на родине», и т. д.

Жизнь краев и областей Союза отражается в кинохронике крайне слабо. В июне не было получено сюжетов из Западной и Восточной Сибири, Воронежской области, Башкирской АССР, Чувашии. Совершенно выпали из поля зрения Союзкинохроники Армения, Туркменистан и некоторые другие национальные республики и области.

Московская студия имеет возможность систематически рецензировать сюжеты, поступающие с мест, но и эта работа за последнее время заглохла.

Перестройка не доведена до конца

Больше месяца тому назад руководители треста и московской студии взялись за перестройку основного участка работы: вместо сектора периодики решили организовать самостоятельные редакции киножурналов и в первую очередь «Союзкиножурнала». Подыскали людей, освободили комнату для редакции, и на этом перестройка закончилась. Фактически реорганизация журнала так и не проведена, если не считать некоторого увеличения количества сюжетов и введения раздела «Коротко обо всем».

По сети перестройку журнала должным образом не популяризировали. Притока кинонформации с мест не обеспечили. Вопрос о разнообразии жанров для различных отделов журнала совершенно не изучен и даже не поставлен. До сих пор не ясно, каким должен быть журнал, как его надо строить.

В результате — от старой формы (5—6 обстоятельных сюжетов) отошли, а к новой не пришли. Очередные номера журнала производят сейчас по меньшей мере странное впечатление: основным в журнале является раздел «Коротко обо всем», в то время как по существу он должен быть лишь небольшой заключительной частью номера.

Редакция журнала не имеет людей. Редактор тов. Яглинг работает один. Поддержки в реализации своих планов он не получает. Но и сам тов. Яглинг работает не всегда правильными методами. Так, он хлопочет о том, чтобы ему дали возможность выпустить «экспериментальный» номер, в котором он хочет показать, каким по его мнению должен быть журнал. Но это же самое можно сделать гораздо проще: для этого руководство студии должно лишь созвать специальное совещание с обстоятельным докладом т. Яглинта.

Без самокритики

Одной из важнейших причин резкого ухудшения работы Союзкинохроники является отсутствие в коллективе работников студии и треста подлинной большевистской самокритики.

Творческие самоотчеты режиссеров и операторов у нас совершенно не практиковались. На собрании по вопросу о качестве продукции режиссеры не подвергли деловому разбору работу своих товарищей и свою собственную. Попытались провести три собрания по одному и тому же вопросу, чтобы лишь на последнем творческие работники решились выступить с критикой. Но даже и на этом собрании, где довольно живо развернулась критика руководства и работы творческой секции, опять-таки не было критики своей собственной работы. Ни слова не сказано о качестве работы самих творческих работников, а в резолюции собрания — о качестве журналов. Работа режиссеров и операторов не подвергнута здесь критическому анализу.

Получается так, что в плохой работе кинохроники виноваты и руководители, и начальники цехов, и все кто угодно, но только не режиссеры и операторы.

Отдельные работники студии обнаруживают даже боязнь самокритики. Когда на собрании творческой секции предложили конкретно разобрать работу режиссеров, критически рассмотреть качество монтажа и т. д., то один из режиссеров воскликнул:

— Но это будет какой-то суд!..

При таком отношении к критике и самокритике никакие самые хорошие резолюции не помогут улучшить работу хроники.

Производственная база мала

Газетой «Кино» неоднократно ставился вопрос о слабости производственной базы московской студии кинохроники. Но этих сигналов газеты руководство треста и студии не подхватили. Они не проявили достаточной настойчивости перед ГУКФ, перед Комитетом по делам искусств в борьбе за производственно-техническое оснащение хроники.

Совершенно недопустимо, что основная база по выпуску всесоюзной кинохроники даже не имеет ни одного проявочного автомата. При самой напряженной работе в три смены лаборатория студии может проявить за сутки не больше 9 тысяч метров пленки. Но нередки случаи, как например после физкультурного парада, когда надо в кратчайший срок проявить и отпечатать примерно 15 тысяч метров пленки. При выполнении срочных заданий приходится снимать с производства и задерживать текущую продукцию, в частности периодические журналы.

Исключительно скверно обстоит дело со с'емочной аппаратурой, в большинстве уже изношенной, не приспособленной к специфическим условиям работы на хронике. Запас аппаратуры не пополняется. Оптика, даже вновь приобретаемая, не соответствует задачам хроникальных с'емок.

Снабжение пленкой поставлено на рук вон плохо. Планируя отпуск пленки, ГУКФ, повидимому, совершенно забывает о том, что хроника нередко производит исторические с'емки огромной ценности, которые во что бы то ни стало надо сохранить для будущих поколений. Но как же можно сохранить негатив, если он изготовлен на скверной быстро деформирующейся эмульсии?

Руководители треста и студии лучше чем кто бы то ни было знают об этих недопустимых недочетах, но не проявляют должной заботливости и настойчивости. В частности т. Кантер ограничился лишь докладной запиской в трест с копией в ГУКФ о неблагополучиях в студии. ГУКФ со своей стороны не спешит поинтересоваться состоянием кинохроники.

ГУКФ должен пересмотреть и в корне изменить свое отношение к нуждам Союзкинохроники. Нельзя вспоминать о хронике лишь накануне торжественных праздничных дней, когда требуется быстро и бесперебойно провести большие и сложные с'емки. В таких случаях работники кинохроники торжественно созываются в ГУКФ и одновременно с инструктажем получают и неоправданные обещания о помощи и содействии. Пора от таких торжественных обещаний перейти к конкретным практическим мероприятиям, к реализации этих обещаний. Кинохронике нужна серьезная помощь. Это не узко ведомственный вопрос, это дело, в котором заинтересована вся наша страна, многомиллионные массы кинозрителей.

Общественность — в стороне

В студии есть партийная организация. Есть профессиональная организация. Работает фабком. Имеется даже и редколлегия стенгазеты, хотя она уже давно не подает признаков жизни. Есть и комсомольская организация.

Но общественные организации принимают недостаточное участие в борьбе за высокие темпы и качество кинохроники. В результате стахановской декады в студии был достигнут несомненный производственный под'ем. Но фабком не принял мер к тому, чтобы закрепить этот под'ем. Стахановское движение в студии не развернуто. Его тормозит также и отсутствие новых форм оплаты труда. Дальше разговоров о перестройке зарплаты дело не идет. Оживлению работы профорганизации мешает еще и то, что администрация не выполняет решения производственных совещаний.

Работу творческой секции газета «Кино» освещала уже достаточно полно. Она явно неудовлетворительна.

Добиться решительного перелома

С отставанием кинохроники надо решительно и быстро покончить. В московской студии имеется большой, квалифицированный и работоспособный коллектив. Надо лишь суметь мобилизовать его на преодоление недочетов, побороть боязнь самокритики, оживить общественную работу. В первую очередь необходимо провести следующие конкретные мероприятия.

Четко разграничить функции между главным редактором хроники и директором московской студии. Директор студии обязан повседневно заниматься творческими вопросами, поручив производственно-техническую часть своему заместителю. Систематически практиковать совещания творческих работников.

Руководство треста должно тщательно принимать готовую продукцию, умело руководить студией, помогать ей, но не подменять дирекцию студии, не нарушать принципов единоначалия.

Довести до конца организацию редакции «Союзкиножурнала» и других периодических выпусков. Точно и четко определить тип и характер журналов. Передать редакции тематическое планирование информации, создав при ней отдел местной сети. Систематически давать развернутые рецензии на сюжеты с мест. Дифференцированно, в соответствии с себестоимостью и качеством оплачивать принятые сюжеты.

Точно и четко планировать работу режиссеров, ликвидировать наблюдающуюся сейчас «бесперспективность» и случайность их деятельности. Немедленно обеспечить высококачественное, повседневное творческое руководство операторами, учитывая, что низкое качество их работы обусловливает и низкий качественный уровень всей продукции кинохроники. Систематически воспитывать операторов, как опытных киножурналистов, которые в случае необходимости могли бы самостоятельно, без участия режиссеров справляться со сложными событийными с'емками, быстро ориентироваться в любых условиях и давать высокое качество с'емок. Упорядочить практику оценки заснятых сюжетов, поручив это дело не административным, а квалифицированным творческим работникам.

Решительно бороться за укрепление технической базы и нормальное снабжение аппаратурой и пленкой. Прекратить систематический выпуск ведомственных фильмов по заказам различных организаций, так как это срывает планомерный выпуск кинопродукции на широкий экран и приобретает нездоровый характер «коммерческого уклона».

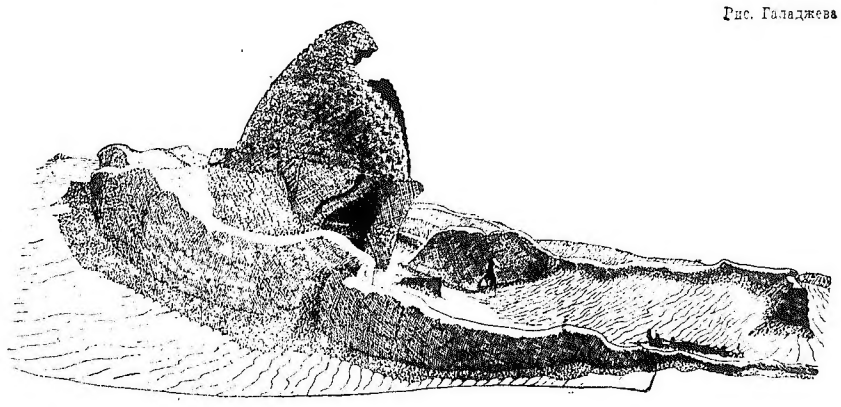
Разгрузить лабораторию студии от несвойственных ей функций (размножение копий картин) и одновременно усилить ее производственную мощность.

Парторганизация студии и треста должна немедленно улучшить как свою работу, так и работу всех общественных организаций, особенно творческой секции, обеспечить систематический выпуск стенгазеты, созыв производственных совещаний и собраний творческих работников.

Коллектив работников Союзкинохроники должен немедленно покончить с ведомственными распрями, раздирающими студию и трест и срывающими нормальную работу. Основной путь развития советской кинохроники ясен и четок. Все должно быть подчинено главной задаче — боевыми темпами, полнокровно, на высоком уровне кинематографического мастерства, ярко и всесторонне, политически заостренно отображать на экране нашу прекрасную действительность.

Режиссер И. КОПАЛИН.
Шеф-оператор Б. ЦЕЙТЛИН.
Оператор ЩЕКУТЬЕВ.
Редактор тем. планирования Ю. БРАИЛОВСКИЙ. Н. ЛУРЬЕ (газ. «Кино») и П. ПЕТРОВ (газ. «Кино»).

Рис. Галаджева



Декорация «Дворик Мулушка», построенная художником В. Е. Егоровым в песках Кара-Кумов для картины «Тринадцать», реж. Ромм.

МУЗЕЙ ФИЛЬМОВ В НЬЮ-ЙОРКЕ

Музей современного искусства в Нью-Йорке на средства, полученные от Рокфеллеровского института, приступил в прошлом году к созданию библиотеки фильмов — фильмотеки. Ее назначение — быть не только архивом наиболее крупных произведений киноискусства.

Как сообщили нашему сотруднику прибывшие в Москву директор фильмотеки г. Аббот и хранительница фильмотеки г-жа Ирис Бэрри, они ставят своей задачей создать условия для широкого и всестороннего изучения кино, как одного из видов современного искусства. Фильмотека предоставляет собираемые ею материалы университетам и колледжам, включившим в свой учебный план историю искусства. Собранные в фильмотеке оригиналы или копии негативов фильмов не лежат в музее мертвым грузом, а демонстрируются для изучающих историю киноискусства. Демонстрация эта не имеет коммерческого характера и преследует лишь культурно-просветительные цели, как и вся деятельность Музея современного искусства.

Г-н Аббот и г-жа Барри приехали в Европу для того, чтобы собрать такого же рода материал по истории развития кино в европейских странах. До приезда в Москву, они побывали уже в Лондоне, Париже, Берлине. В СССР они посетили уже Ленинград. Из СССР они поедут еще в скандинавские страны. В Москве им удалось уже в принципе получить согласие ГУКФ на предоставление копий негативов некоторых советских фильмов для Нью-Йоркского музея. Особый интерес г. Аббот и г-жа Барри проявляют к картинам, выпущенным в СССР в период 1919—1924 гг., ибо эти картины дают возможность ознакомиться с первыми работами крупных советских мастеров, получивших впоследствии мировую известность.

Г-н Аббот и г-жа Барри в беседе отметили, что они восхищены работой нашего Научно-Исследовательского института кинематографии. По их мнению, выставка работ преподавателей и студентов института имела бы в Америке крупный успех.

ОПЕРА НА СЮЖЕТ „КРЕСТЬЯН"

ЛЕНИНГРАД. (От наш. корр.). Композитор В. Соловьев-Седой пишет оперу на сюжет фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне» (по либретто Д. Толмачева и В. Михайлова) для Государственного академического театра оперы и балета им. Кирова.

Постановку оперы театр намечает осуществить в течение юбилейного сезона 1937/38 г.

КИНО — ДЕТЯМ

ЛЕНИНГРАД. (От наш. корр.). Недавно в газетах было опубликовано обращение тов. А. А. Жданова ко всем партийным, советским, общественным и хозяйственным организациям, в котором он призывал помочь оборудовать строящийся в Ленинграде Дворец пионеров.

Киностудия Ленфильм отвечает на призыв тов. Жданова организацией в Дворце пионеров специального отдела кинопроизводства. В этом отделе будет оборудовано небольшое ателье, оснащенное осветительной и с'емочной аппаратурой. При ателье организуется склад декораций. Две комнаты отводятся под примерочную и костюмерную. При отделе создается фотолаборатория с небольшим фотоателье.

В этом отделе дети смогут не только ознакомиться с кинопроизводством, но и сами снимать небольшие фильмы (пробную снятую будет вести киностудия). Актерами, сценаристами, плотниками, художниками, осветителями — будут сами дети. Работники киностудии будут вести во Дворце пионеров постоянную консультацию для ребят по техническим вопросам с'емочного процесса.

Руководство киностудии выделило комиссию (под председательством технического директора тов. Ю. Брусиловского), которая разрабатывает проект организации отдела и будет осуществлять его реализацию.

ПО СЛЕДАМ НАШИХ МАТЕРИАЛОВ

„БЕЛГОСКИНО ПРЕМИРУЕТ"

Напечатанная в вашей газете заметка «Белгоскино премирует» (см. № 32 от 27 июня с. г.) целиком и полностью соответствует действительности. Тов. Итина действительно была премирована ценным подарком, к выдаче которого директор киностудии тов. Матусов отнесся по меньшей мере бюрократически.

Трест премировал тов. Итину, отпустил студии деньги для покупки подарка, но потом, как выяснилось из ее письма ко мне, тов. Матусов все же задержал выдачу премии. И каким издевательством звучит заявление тов. Матусова, когда он говорит, что «ничего не знал об этом факте»! Еще до этого я неоднократно указывал ему на факт задержки премии, а после письма тов. Итиной я был вынужден дать категорическое распоряжение студии о выдаче премии.

Сейчас приняты срочные меры для немедленной выдачи премии тов. Итиной, но факт остается фактом: руководство киностудии недопустимо отнеслось к тов. Итиной.

Управляющий Белгоскино
А. ГАЛКИН.

Ответственный редактор— Г. П. ВОВСЫ
ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.

НУЖНА квалифицированная машинистка на штатную работу.
Обращаться: Кузнецкий мост, 21/5, редакция «КИНО», телеф. 1-94-40.

ВЫСШИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ
ОБ'ЯВЛЯЕТ НАБОР
НА СЦЕНАРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ
(ТИПА АКАДЕМИИ)
ФАКУЛЬТЕТ ГОТОВИТ КИНОДРАМАТУРГОВ ВЫСШЕЙ КВАЛИФИКАЦИИ
Срок обучения 2½ года

На сценарный факультет принимаются творческие работники (литераторы, драматурги театра и кино), имеющие литературно-художественное образование или самообразование в об'еме ВУЗ'а и самостоятельные литературные произведения, опубликованные в печати, или пьесы и сценарии, поставленные на сцене или в кино.

Поступающие будут подвергаться испытаниям;
1) по диалектическому материализму, истории русской и западной литературы в об'еме вузовского курса;
2) коллоквиуму по вопросам драматургии театра и кино.

Перед устным испытанием каждый поступающий обязан написать письменную работу по кинодраматургии (запись в сценарной форме содержания показанного фрагмента кинофильма и написание сценарного отрывка по заданному литературному тексту).

Прием заявлений производится до 1 августа 1936 г.
Приемные испытания будут проведены с 20 по 30 августа

Принятые обеспечиваются стипендией в размере до 300 руб. в месяц и иногородние — общежитием (членам семьи общежитие не представляется).

Для оказания помощи желающим поступить на факультете при Институте организовано консультационное бюро по всем вопросам приемных испытаний (программы, учебные пособия и т. д.). Консультации будут происходить от 14 до 16 часов в кабинете киноведения по 10, 20, 25 числам месяца, начиная с 1-го июня.

Все заявления и документы адресовать: Москва, Ленинградское шоссе, д. № 44/2 — Высший Государств. институт кинематографии. Телефон № Д 1-88-52.

ДИРЕКЦИЯ

ПРОДЛЕНИЕ ЖИЗНЕСПОСОБНОСТИ ФИЛЬМОВ

ОПЫТ КИНОМЕХАНИКА БАЙКОВА

Приказ по Союзинторгкино № 29 гласит: ст. киномеханик кинотеатра «Октябрь» (Ленинград) тов. Байков в результате ряда рационализаторских мероприятий добился большой сохранности импортного цветного фильма «Кукарача»... «после 1500 экрансеансов в течение 6-месяцев беспрерывного демонстрирования, копия фильма имеет хорошую техническую годность»...

Опытом работы тов. Байкова заинтересовалась специальная комиссия, в которую вошли: директор ЛИКИ — т. Шиманский, профессора: тт. Вольжкин, Соколов, Ляликов, Черный, Мурашкинский, доценты, аспиранты, инженеры, представители НИС и др.

Тщательное исследование состояния пленки после 1123 сеансов показало техническую годность на 65 проц., что составляет около 0,031 проц. износа на один сеанс. Сюжет фильма сохранен на 100 проц., качество звука весьма высокое.

Таким образом норма износа фильма перекрыта бригадой тов. Байкова в четыре раза!

Можем ли мы перенести опыт сохранения фильма «Кукарача» и на нашу отечественную пленку? На этот вопрос комиссия ответила утвердительно. Это подтверждается, между прочим, прекрасным состоянием концовок и пояснительного текста фильма, напечатанных на отечественной пленке.

Заусенницы, малейшие шероховатости, появляющиеся на фильме в процессе эксплоатации, т. Байков немедленно устраняет. Он не обрезает насечки, а заклеивает их ацетоном.

Перемотка делается без сильной натяжки.

В качестве овлажнителя т. Байков применяет (вместо водяных компрессов) состав из глицерина (2 об'емные части), камфары (3 части) и воды (4 части).

Аппарат ежедневно тщательно осматривается, проверяется перед началом сеанса и своевременно (не реже двух раз в месяц) смазывается маслом.

Тов. Байков внимательно следит за тем, чтобы не было никаких из'янов в лентопротяжных механизмах. Учитывая несовершенство выпускаемых ГОМ'ом запасных частей (барабаны, ролики), т. Байков меняет их каждые 2—2½ недели.

Вот—основные мероприятия, практикуемые тов. Байковым.

Этот метод работы доступен всем кинотеатрам. Необходимо лишь обеспечить аппаратуру достаточным количеством запасных частей и приступить к массовому производству увлажняющего состава по рецепту т. Байкова.

Необходимо также ГУКФ добиться утверждения стандарта на шаг зубчатого барабана и на перфорацию. Отсутствие такого стандарта отрицательно сказывается на работе аппаратуры кинотеатров.

Комиссия, изучившая метод работы т. Байкова, признала необходимым этот метод включить в соответствующие курсы, читаемые в ЛИКИ.

Очередь за киномеханиками и администрацией всех наших кинотеатров.

П. АЗОВЕЦ.

В № 33 (745) ОТ 4 ИЮЛЯ В ОБ'ЯВЛЕНИИ ОБ ОТКРЫТИИ ПОДПИСКИ ВКРАЛАСЬ ОШИБКА В ПОДПИСНОЙ ЦЕНЕ НА «СОВЕТСКИЙ ТЕАТР» СЛ. ЧИТАТЬ:
Журнал „СОВЕТСКИЙ ТЕАТР"
орган Всесоюзного Комитета по делам Искусств при СНК СССР. 12 номеров в год. Подписная цена: на 6 мес. 12 р., на 3 мес. 6 р. Цена отдельного номера 2 рубля.

Об'единенное Государственное издательство „ИСКУССТВО"
Москва, Кузнецкий мост, 22.
ВЫШЛА ИЗ ПЕЧАТИ и ПОСТУПИЛА в ПРОДАЖУ НОВАЯ КНИГА
проф. Е. М. Голдовского «УЗКОПЛЕНОЧНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ»,
стр. 216, цена в перепл. 6 руб. Книга иллюстрирована 235 схемами и фотографиями.
Продажа во всех магазинах КОГИЗ'а.
При отсутствии книги в магазинах заказы направляйте непосредственно в Торговый отдел издательства «Искусство» по адресу: Москва, Кузнецкий мост, д. 21/5. Заказы высылаются наложным платежом без задатка.
ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ИСКУССТВО».

С 13-го ИЮЛЯ в лучших кинотеатрах Москвы:
ПЕРВЫЙ КИНОТЕАТР, УДАРНИК, ЦЕНТРАЛЬНЫЙ, МЕТРОПОЛЬ, КОЛИЗЕЙ, ЦПКиО, ЭРМИТАЖ, УРАН, ТАГАНСКИЙ, ОРИОН
СМОТРИТЕ
ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ
НОВЫЕ ВРЕМЕНА
СЦЕНАРИЙ, ПОСТАНОВКА и МУЗЫКА
ЧАРЛИ ЧАПЛИНА
(производство 1936 года)
В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ
ЧАРЛИ ЧАПЛИН
ПОЛЕТТА ГОДДАРД
ВСЕ ТЕКСТЫ на РУССКОМ ЯЗЫКЕ
Выпуск СОЮЗИНТОРГКИНО и МОК РОССНАБФИЛЬМ

Уполномоч. Главлита Б—25083. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.